অসমীয়া উপন্যাসৰ ভূমিকা

শ্ৰীসত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্ম্মা
গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়

অসম বুক ডিপো
কলিকতা :: গুৱাহাটী

প্ৰকাশক ঃ
শ্ৰীঅৰুণচন্দ্ৰ গুহ
অসম বুক ডিপো
২১, পটুৱাটোলা লেন
কলিকতা-৯

প্ৰথম প্ৰকাশ
অক্টোবৰ—১৯৬৫

মূল্য—৫.০০

মুদ্ৰণ ঃ
শ্ৰীঅৰুণচন্দ্ৰ গুহ
শ্ৰীসৰযূ প্ৰেছ
শ্ৰীৰামপুৰ, হুগলী।

সূচী-পত্ৰ

॥ অসমীয়া উপন্যাস আৰু লিখকৰ নিৰ্ঘণ্ট ॥

লিখকৰ বক্তব্য

'অসমীয়া উপন্যাসৰ ভূমিকা' শীৰ্ষক অসমীয়া উপন্যাসৰ ধাৰাবাহিক আলোচনাৰ প্ৰথম খণ্ড প্ৰকাশ কৰা হ'ল। স্বাধীনতা লাভৰ আগতে যি সকল লিখকে উপন্যাসৰ ক্ষেত্ৰত অবতীৰ্ণ হৈছিল সেই সকলৰ উপন্যাসৰাজিহে এই খণ্ডত আলোচনা কৰা হৈছে। সেই কাৰণে, বৰ্ত্তমান সময়ত সুপ্ৰতিষ্ঠিত ঔপন্যাসিক ছৈয়দ আব্দুল মালিক, বীৰেন্দ্ৰ কুমাৰ ভট্টাচাৰ্য্য আদিৰ ৰচনাৱলী এই খণ্ডত আলোচনা কৰা নাই। সময় আৰু সুবিধা হলে দ্বিতীয় খণ্ডত আলোচনা কৰিবলৈ ইচ্ছা থাকিল। দৰাচলতে স্বাধীনতাৰ পাছৰ পৰাহে উপন্যাসৰ ক্ষেত্ৰত ন-ন আঙ্গিক আৰু উপস্থাপনৰীতিৰ প্ৰচেষ্টা চলিছে আৰু সেই বিষয়ে উৎসাহ-উদ্দীপনাও পৰিলক্ষিত হৈছে। গতিকে দ্বিতীয় ভাগতহে অসমীয়া উপন্যাসৰ বৈচিত্ৰ্যপূৰ্ণ অভিব্যক্তিৰ স্বৰূপ প্ৰকাশ হোৱাৰ সম্ভাৱনা আছে। এই খণ্ডৰ প্ৰথম অধ্যায় আৰু পৰিশিষ্ট অধ্যায়ৰ লগত অসমীয়া উপন্যাসৰ পোনপটীয়া সম্পৰ্ক নাই যদিও, বিশ্ব-উপন্যাসৰ বহল পৰিপ্ৰেক্ষাত অসমীয়া উপন্যাসৰ গতি, মূল্যায়ণ আৰু স্বৰূপ বুজাত সহায়ক হব বুলিয়েই সেই দুটা অধ্যায় সংযোগ কৰা হ'ল। ভুল ক্ৰটি হয়তো যথেষ্ট ৰৈ গৈছে, ক্ষমা প্ৰাৰ্থনীয়।

'অসম বুক্ ডিপো'ৰ স্বত্বাধিকাৰী শ্ৰীঅৰুণচন্দ্ৰ গুহই এই পুথিখন প্ৰকাশ কৰি লিখকক সহায় কৰা কাৰণে তেখেতৰ শলাগ ললোঁ।

শ্ৰীসত্যেন্দ্ৰ নাথ শৰ্ম্মা

দীপান্বিতা, ১৮৮৭।

প্ৰথম অধ্যায়

উপন্যাসৰ জন্ম আৰু বিকাশ

আধুনিক সাহিত্যৰ উপন্যাস প্ৰধান অঙ্গ, ই আধুনিক শিল্পীমনৰ ষ্টি। গত এক শতাব্দীৰ ভিতৰত এই শ্ৰেণী শিল্পৰচনাৰ বিস্ময়কৰ কাশ আৰু বৈচিত্ৰ্য প্ৰকাশ পাইছে। যি কোনো দীৰ্ঘাবয়ব গদ্য-হিনীকে উপন্যাস বুলিব নোৱাৰি, ইয়াৰ স্বকীয় বৈশিষ্ট্য আৰু ধৰ্ম্ম ছে। এটা বিশ্বাসযোগ্য কাহিনী, পৰিচিত নৰনাৰী, সমাজৰ বাস্তৱ স্থা আৰু মানুহৰ হৃদয়বেদনা আৰু আশা-আকাঙ্ক্ষাই যেতিয়া সুগঠিত, ংহত ৰূপত প্ৰকাশ লাভ কৰে তেতিয়াহে উপন্যাস-ৰূপে অভিহিত কৰা । ধীৰ-মন্থৰ বিশ্লেষণ আৰু পল্লৱিত কথা-বিস্তাৰ উপন্যাসশিল্পৰ প্ৰধান শিষ্ট্য। জীৱন পুষ্পৰ পাপৰি ধীৰে ধীৰে ইয়াত বিকশিত হয়। বিস্তীৰ্ণ ভূমিত জীৱনৰ পূৰ্ণাঙ্গ ৰূপ এটি ইয়াত অঙ্কন কৰা হয়। উপন্যাস যেনিবা চিত্ৰ সুৰৰ সমলয় বা অৰ্কেষ্ট্ৰা। কড়ি-কোমল, ওজঃ-মাধুৰ্য্য, করুণ-হাস্য দি নানা উপাদানৰ সমবায়ত উপন্যাসৰ অৱয়ব নিৰ্ম্মিত হয়। বহু শাখা শিষ্ট বট বৃক্ষৰ দৰে ইয়াৰ কলেবৰ পৰিপুষ্ট আৰু পত্ৰপল্লৱবহুল। নক সময়ত কাহিনী-উপকাহিনী আৰু খণ্ড-কাহিনীৰে সমাকীৰ্ণ উপন্যাসৰ ৱেদন আৰু আকৰ্ষণো বহুমুখী নহৈ নোৱাৰে। এই কাৰণে ইয়াৰ তিও মন্থৰ।

উপন্যাস মানুহৰ লীলাভিব্যক্তি; ই দেৱতা, অতিমানৱ বা অৰ্দ্ধ মানৱৰ া নহয়। এই কাৰণেই বাণভট্টৰ ‘কাদম্বৰী’ উপন্যাস নহয়, হয়তো অতি ছি ৰোমাঞ্চ বুলিব পৰা যায়। সাধাৰণ মানুহৰ মৰ্য্যাদা, আৰু ব্যক্তি-

স্বাতন্ত্ৰ্যৰ স্বীকৃতিলাভৰ পৰিণতিত উপন্যাসৰ সৃষ্টি। এই কাৰণে গণতন্ত্ৰ আৰু সমাজবাদী ভাবৰ সৃষ্টি আৰু বিকাশৰ লগত উপন্যাসৰো ইতিহাস পৰোক্ষভাৱে জড়িত। মধ্যযুগ সামন্তবাদৰ যুগ, সেই যুগত নাইট্ বেৰন্ আৰু ৰাজপুৰুষৰহে মৰ্য্যাদা স্বীকৃত হৈছিল; তাৰে প্ৰতিধ্বনি পাওঁ মধ্যযুগীয় ৰোমাঞ্চসমূহত, য'ত বীৰপুৰুষৰ অসাধাৰণ কাৰ্য্যকলাপ বৰ্ণিত হৈছে। কিন্তু উপন্যাসত দিন মজুৰী কৰি জীৱন নিৰ্ব্বাহ কৰা অতি নিঃস্ব ব্যক্তিৰ পৰা হীৰা-মণি-মাণিক্যৰ ছটাৰে অলংকৃত ৰাজপুৰুষলৈকে সকলোৱে সমমৰ্য্যাদা লাভ কৰিছে।

প্ৰাচীন সাহিত্যৰ মহাকাব্যৰ স্থান লাভ কৰিছে আধুনিক যুগৰ উপন্যাসে। বৰ্ত্তমান যুক্তিবাদ আৰু বিজ্ঞানৰ যুগ; কল্পনা আৰু আৱেগ স্থান তুলনামূলকভাৱে হ্ৰাস পাই আহিছে। এই কাৰণেই আধুনিক যুগত মহাকাব্য ৰচিত হোৱা নাই আৰু কেতিয়াবা হলেও জনপ্ৰিয়তা লাভ কৰা নাই। মহাকাব্য পাঠৰ পৰা প্ৰাচীন পাঠকে যি আনন্দ লাভ কৰিছিল আজিৰ পাঠকে সেই আনন্দ লাভ কৰে উপন্যাসপাঠৰ পৰাব মহাকাব্য ৰচনা কৰিবলৈ যি গভীৰ দৃষ্টি, নৈসৰ্গিকী প্ৰতিভা আৰু বিচিত্ৰ অভিজ্ঞতাৰ প্ৰয়োজন, উচ্চ শ্ৰেণীৰ উপন্যাস ৰচনা কৰিবলৈকো এই কেইটা গুণৰ সমানেই প্ৰয়োজন। আমাৰ ভাৰতীয় জীৱনত, বিশেষকৈ অসমীয়া জীৱনত বিচিত্ৰ আৰু বিৰাট অভিজ্ঞতা লাভৰ সুবিধা বৰ কম। আমাৰ জীৱন গতানুগতিক আৰু অলেখ বিধিনিষেধৰ প্ৰাচীৰেৰে ঘেৰা। জীৱন স্ৰোত অতি ক্ষীণ। বিৰাট আৰু বিচিত্ৰ অভিজ্ঞতা নহলে দৃষ্টিয়েও গভীৰতা লাভ কৰিব নোৱাৰে। এই কাৰণেই আমাৰ ভাষাত উচ্চ উপন্যাসৰ ইমান অভাৱ লক্ষ্য কৰা যায়। টলষ্টয়, বালজাক, ডষ্টয়েভস্কি, হেমিংৱে আদি প্ৰসিদ্ধ ঔপন্যাসিকসকলৰ জীৱনলৈ মন কৰিলেই উপন্যাস-ৰচনাত অভিজ্ঞতাৰ কিমান প্ৰয়োজন সেইটো বুজিব পৰা যায়। উপন্যাসৰ সাধাৰণ বৈশিষ্ট্য বা লক্ষণ আলোচনা কৰা এই গ্ৰন্থৰ উদ্দেশ্য নহয়। সেই কাৰণে উপন্যাস সম্পৰ্কে চমু আভাস দি বিভিন্ন দেশৰ সাহিত্যত ইয়াৰ উৎপত্তি আৰু বিকাশ কেনেকৈ ঘটিল তাৰ এটি দ্ৰুত সৰ্ব্বেক্ষণ দাঙি ধৰা হ'ল।

পাশ্চাত্য সাহিত্য

ইটালীয় 'নভেলা' শব্দটোৰ পৰা ইংৰাজী 'নভেল' শব্দটোৰ ৎপত্তি হলেও দৰাচলতে আধুনিক উপন্যাস ইটালীয় 'নভেলা'ৰ স্বাভাৱিক কাশ নহয়। উপন্যাস এবিধ নতুন কথা শিল্প। 'নভেলা'ৰ লগত ঙ্গগত সাদৃশ্য থাকিলেও ঐতিহাসিক সম্পৰ্ক নাই। আকাৰগত আৰু কাৰগত সাদৃশ্যও বিশেষ নাই, বৰং চুটি গল্পৰ লগতহে 'নভেলা'ৰ ছু সাদৃশ্য পৰিলক্ষিত হয়। চতুৰ্দ্দশ শতিকাৰ গিয়োভানি বক্কেচ্চিয়ৰ ১৩১৩-৭৫) 'দেকামেৰণ'ৰ কাহিনীসমূহক (যি বোৰক 'নভেলা' বোলা) আধুনিক চুটি গল্পৰ পূৰ্ব্বপুৰুষ বুলি কব পাৰি, উপন্যাসৰ নহয়।

ফিউডেল সমাজৰ পৰিৱৰ্ত্তন ঘটি বুৰ্জোৱা সমাজ সৃষ্টি হোৱাৰ লগে গ উপন্যাসৰো আবিৰ্ভাৱ হয়। নাগৰিক সভ্যতাৰ উদ্ভৱ, ঔদ্যোগিক কাশ, সমাজৰ অৰ্থনৈতিক বিৱৰ্ত্তন, বণিক শ্ৰেণীৰ উদ্ভৱ, ক্লাব আৰু কফি উচৰ জনপ্ৰিয়তা আৰু বৃদ্ধি, মুদ্ৰা যন্ত্ৰৰ আবিষ্কাৰ, সংবাদপত্ৰৰ প্ৰসাৰ, জ্ঞানিক চিন্তাধাৰাৰ উৎকৰ্ষতা, আৰু ব্যক্তি স্বাতন্ত্ৰ্যৰ প্ৰতিষ্ঠাই উপন্যাসৰ ষ্টি অৰু বিকাশত অনুকূলতা দান কৰে।

ইংৰাজী উপন্যাস

ওপৰত উল্লেখ কৰা পৰিবেশতে ইংৰাজী সাহিত্যত উপন্যাসৰ হুজালি দিয়া ডানিয়েল ডিফোৰ 'ৰবিন্সন ক্ৰুছো' (১৭১৯) প্ৰকাশিত । এই গ্ৰন্থৰ মাজেদি সেই সময়ৰ বণিকতন্ত্ৰী ইংলণ্ডৰ এটি দিশ কাশ হৈছে। ৰবিন্সনে বাণিজ্যতৰী লৈ অকূল সমুদ্ৰত পাৰি দি বাণিজ্যাৰ্থে যাত্ৰা কৰোঁতে ভগ্নতৰী হৈ নিৰ্জন দ্বীপত বাস কৰিব লগা হয়। অকলশৰীয়া দ্বীপৰ ৰ্জনতা আৰু সাগৰৰ আস্ফালনে ক্ৰুছোক ভগ্নোৎসাহ কৰিব পৰা নাই। সময়ৰ আত্ম- প্ৰত্যয়শীল দুঃসাহসিক ইংৰাজ বণিকৰ তেওঁ প্ৰতিনিধি। আবিৰ্ভূত বণিকতন্ত্ৰৰ তেওঁ প্ৰতিভূ। 'ৰবিন্সন ক্ৰুছো'ৰ তুলনাত ডিফোৰ তম গ্ৰন্থ অখ্যাত যদিও উপন্যাস-কলাৰ ফালৰপৰা অধিক মূল্যবান। খনৰ নাম হ'ল Mal Flanders; কুখ্যাত, বহু পুৰুষৰ সঙ্গ লাভ , চৌৰ্য্যবৃত্তিৰ কাৰণে দণ্ডিতা এজনী সামান্য নাৰীক কেন্দ্ৰ কৰি এই হিনী ৰচিত হৈছে। নায়িকা মলৰ বাহিৰেও বহুতো কুখ্যাত চৰিত্ৰ,

যেনে গণিকা, খুনী, ইয়াত অৱতাৰণা কৰিছে। কিন্তু আচৰিত কথা যে
প্ৰত্যেক চৰিত্ৰই আত্মসন্মান সম্পৰ্কে সচেতন, ব্যক্তি স্বাতন্ত্ৰ্যৰ নিদৰ্শন।

ডিফোৰ হাতত উপন্যাসৰ ভিত্তি নিৰ্ম্মিত হ'ল আৰু সেই ভিত্তিৰ ওপৰত
সৌধ নিৰ্ম্মাণৰ প্ৰথম ইষ্টক গাথিলে ৰিছাৰ্ডচনে। এওঁৰ দুখন পত্ৰোপন্যাস
—'পামেলা' (১৭৪০) আৰু 'ক্লেৰিছা হাৰ্লো'। 'পামেলা' সেই নামৰে এজনী
চাকৰনীৰ কাহিনী। নৈতিক বল আৰু সাংসাৰিক জ্ঞানৰ দৃঢ়তাৰ কাৰণে
তাই পৰিচাৰিকা অৱস্থাৰ পৰা গৃহস্বামীৰ পুত্ৰক বিয়া কৰিবলৈ সমৰ্থবতী হয়
ইয়াত আমি শ্ৰেণীগত মৰ্য্যাদা আৰু পাৰিবাৰিক ঐতিহ্যক অতিক্ৰম কৰি
ব্যক্তিগত প্ৰেমৰ জয় ঘোষিত হোৱা দেখা পাওঁ। ৰিছাৰ্ডচনৰ 'ক্লেৰিছা
(Clarissa) 'পামেলা'তকৈ উন্নততৰ সৃষ্টি। গাঁৱৰ এজনী সৰলা, পৰিচ
চেতা গাভৰুৱে নাগৰিক জীৱনৰ শঠতা আৰু প্ৰতাৰণাত নিপীড়িতা আ
ধৰ্ষিতা হৈ কেনেকৈ পুনৰ গাঁৱৰ পৰিচিত জীৱনলৈ উভতি যাব লগা হ'
আৰু গাঁৱৰ পৰিচিত ভূমিত সমাধিস্থা হবলৈ তাইৰ হৃদয়াকুতি কি অৱস্থা
প্ৰকাশ পালে তাৰ করুণ কাহিনী এই উপন্যাসত সহানুভূতিশীল দৃষ্টি
বৰ্ণিত হৈছে। ব্যক্তি-স্বাতন্ত্ৰ্য, বাস্তৱ-ধৰ্ম্মিতা, আৰু শিল্পীসুলভ সহানুভূ
শীলতাৰদ্বাৰা 'ক্লেৰিছা হাৰ্লো' সমৃদ্ধ। নাৰী-ব্যক্তিত্বৰ বিদ্ৰোহ এ
কাহিনীত লিখকে প্ৰদৰ্শন কৰিছে।

ৰিছাৰ্ডচনৰ পত্ৰোপন্যাস দুখনত নাৰী-হৃদয়ৰ বিশ্লেষণ থাকিলে
অসঙ্গতিপূৰ্ণ দিশো নথকা নহয়। চাকৰনীৰ সতীত্ব ৰক্ষাৰ নিমিত্ত
আগ্ৰহাতিশয্য, অথচ পাশবিক বৃত্তিসম্পন্ন অত্যাচাৰীক বিয়া কৰাবলৈ
হেঁপাহ, সামান্য কাৰণে অতিৰিক্ত উত্তেজনা, আৰু বান্ধৱীক সকলে
খুটি-নাটি বিবৰণ জনাবলৈ আগ্ৰহ—এই বোৰৰ মাজত কৃত্ৰিমতা আ
হাস্যাস্পদ দিশ এটিও অন্তৰ্নিহিত আছে। ডিফোৰ কাহিনীত প্লটৰ সুসংব
ৰূপ নাই, ৰিছাৰ্ডচনৰ উপন্যাসদুখনত প্লটে শিল্পৰূপ পৰিগ্ৰহ কৰিছে।

ৰিছাৰ্ডচনৰ সমসাময়িক ফিল্ডিং। 'টম জোনচ্' (১৭৪৯), 'জোচে
এন্দ্ৰুজ' (১৭৪২), 'জোনাথান্ ৱাইল্ড' আৰু 'এমেলিয়া'—এই চাৰি
উপন্যাসৰ যোগেদি ফিল্ডিঙে ইংৰাজী উপন্যাসসাহিত্য সমৃদ্ধ কৰি যায় আ
সাহিত্যত বাস্তৱবাদৰ সূচনা কৰে। প্লট, চৰিত্ৰ আৰু বাস্তৱতা—এ

তিনিটা বিষয়তে ফিল্ডিঙৰ লিখনীয়ে উপন্যাস-কলা আগবঢ়াই নিয়ে। প্ৰথম উপন্যাস 'যোচেফ্ এন্দ্ৰুজ' ৰিছাৰ্ডচনৰ 'পামেলা'ক ব্যঙ্গ কৰিবলৈ ৰচনা কৰিছিল যদিও ইয়াত সমকালীন সমাজৰ চিত্ৰ আৰু বিভিন্ন প্ৰবৃত্তিৰ বিচিত্ৰ নৰনাৰীৰ চৰিত্ৰ অঙ্কিত হৈছে। এই উপন্যাসত দেখুৱাইছে এটা ভৃত্যই গৃহ-স্বামিনীৰ অবৈধ প্ৰেম-যাচ্ঞাত অতিষ্ঠ হৈ গাঁৱৰ প্ৰেমিকা ফেনীৰ কাষলৈ উভতি গৈছে আৰু যাওঁতে বাটত বহুতো অভিজ্ঞতা আৰু বিচিত্ৰ নৰনাৰীৰ স্পৰ্শ লাভ কৰিছে। ফিল্ডিঙৰ শ্ৰেষ্ঠ ৰচনা 'টম্ জোনচ'। অষ্টাদশ শতিকাৰ ইংলণ্ডৰ সামগ্ৰিক ৰূপ এটি এই উপন্যাসত ফুটি উঠিছে। সেইকাৰণে সমালোচকে কয়—"Tom Jones is the England of the time." ই চৰিত্ৰপ্ৰধান উপন্যাস, ইয়াত সমাজৰ সকলো স্তৰৰ নৰনাৰীৰ চিত্ৰ পোৱা যায়। এওঁৰে 'জোনাথান্ ৱাইল্ড'ত সমাজৰ নিম্ন-স্তৰৰ সমাবেশ ঘটিছে। এই উপন্যাসত মহত্ত্ব সম্পৰ্কে সমাজত প্ৰচলিত ধাৰণাক ব্যঙ্গ কৰিছে, ডকাইতৰ চৰ্দ্দাৰ জোনাথানৰ চৰিত্ৰৰ যোগেদি। ৰিছাৰ্ডচনৰ গম্ভীৰ, নীতিপ্ৰচাৰকামী ৰচনাৰীতিৰ বিপৰীতে হাস্যৰস, বিদ্ৰূপ আৰু লঘু-সৰল কথা ভঙ্গীৰে ফিল্ডিঙৰ কাহিনী প্ৰাণৱন্ত। আমোদ-প্ৰমোদ, কৰ্ম্মচঞ্চলতা, ঘটনাৰ ঘাত-প্ৰতিঘাত আৰু বৈচিত্ৰ্যপূৰ্ণ চৰিত্ৰৰ সমাবেশৰ ফলত তেওঁৰ উপন্যাস কেইখন আকৰ্ষণীয় হৈ পৰিছে।

. ইংৰাজী উপন্যাস-সাহিত্যলৈ প্ৰায় একে সময়ৰে আন তিনি গৰাকী লিখকৰ দানো প্ৰসঙ্গক্ৰমে উল্লেখযোগ্য। এওঁলোক হ'ল ষ্টাৰ্ন (Sterne), স্মলেট্ (Smolette) আৰু গ'ল্ডস্মিথ্ (Goldsmith)। ষ্টাৰ্নৰ উল্লেখযোগ্য ৰচনা 'ট্ৰিচট্ৰাম ছেন্দী'ত (Tristram Sandy) ঘটনাৰ ধাৰাবাহিকতা নাই, ই খেয়ালি মনোভাৱ, ভাববিলাস আৰু সূক্ষ্ম ৰসানুভূতিৰ প্ৰকাশ। স্মলেটৰ উল্লেখযোগ্য ৰচনা 'হামফ্ৰে ক্লিংকাৰ' (১৭৭১)। এওঁৰ উপন্যাসৰ কাহিনীত অংশ গ্ৰহণ কৰা চৰিত্ৰসমূহ বহিৰ্মুখী। চোৰ, ডকাইত আৰু যাযাবৰ প্ৰবৃত্তিৰ চৰিত্ৰৰ প্ৰাধান্য এই উপন্যাসত পৰিলক্ষিত হয়। বাস্তৱবাদ এওঁৰ ৰচনাৰ অন্যতম বৈশিষ্ট্য। গ'ল্ডস্মিথৰ 'ভাইকাৰ অব্ ৱেকফিল্ড' (১৭৬৬) কিছু পৰিমাণে আত্মজীৱনভিত্তিক ৰচনা। ইয়াত পাৰিবাৰিক চিত্ৰৰ লগত প্ৰধান চৰিত্ৰৰ সৰলতা আৰু

মানৱপ্ৰীতি সুন্দৰভাৱে অঙ্কিত হৈছে। এই দৰেই অষ্টাদশ শতি
বিভিন্ন লিখকৰ ৰচনাৰ যোগেদি ইংৰাজী উপন্যাসৰ জয়ৰথে অগ্ৰগ
পথত আগবাঢ়ি যায়।

উনবিংশ শতাব্দীৰ প্ৰাৰম্ভতে 'ৰোমান্তিক আন্দোলনে' ইংৰাজী সা
কল্পনাচঞ্চল কৰি তোলে। এই শতিকাৰ আদি ভাগত দুগৰাকী বিপৰীত
ঔপন্যাসিকে ইংৰাজী উপন্যাস-সাহিত্য সমৃদ্ধ কৰে। এওঁলোক
ৰোমান্তিক ধৰ্ম্মী ৱাল্টাৰ স্কট আৰু বাস্তৱধৰ্ম্মী শ্ৰীমতী জেন্ অষ্টেন্।
ত্ৰিশ খনতকৈ অলপ অধিক-সংখ্যক ঐতিহাসিক-ৰোমাঞ্চৰ দ্বাৰা ইংৰ
সাহিত্যত আলোড়ন আনিছিল। কেৱল ইংলণ্ডতে নহয়, গোটেই ইউৰো
স্কটৰ প্ৰভাৱ বিয়পি পৰিছিল। ইংলণ্ড আৰু স্কটলেণ্ডৰ প্ৰাচীন ইতি
বংশানুক্ৰমিক বিৰোধ, প্ৰতিশোধপৰায়ণতা, বীৰত্ব, অন্ধবিশ্বাস, যুদ্ধ-বি
অতিপ্ৰাকৃত প্ৰভাৱ, প্ৰেম আৰু ঈৰ্ষাৰ বৈচিত্ৰ্যময় প্ৰকাশ স্কটৰ উপন্
দেখা যায়। খৃষ্টীয় দ্বাদশ শতিকাৰপৰা অষ্টাদশ শতিকালৈকে ছশ বছৰ
ঐতিহাসিক আৰু জনশ্ৰুতিমূলক বীৰাচাৰযুক্ত কাহিনী তেওঁৰ ৰচনাত প্ৰা
হৈ উঠিছে। তেওঁৰ কল্পনা আৰু বুৰঞ্জীনিষ্ঠাৰ সোণৰ কাঠীৰ পৰশত
অতীত সঞ্জীবিত হৈছে আৰু ভগ্ন দুৰ্গ আৰু পৰিত্যক্ত হাউলী জনমুখৰ
পৰিছে। অৱশ্যে তেওঁৰ উপন্যাসত ব্যক্তিৰহস্যৰ অকুণ্ঠিত অভি
আৰু ব্যক্তিত্বৰ স্বাধীন বিকাশ দেখা নেযায়। বহু ক্ষেত্ৰত ঘ
অস্বাভাৱিকতা আৰু চাঞ্চল্যজনক পৰিণতিয়ে পাঠকৰ প্ৰতীতি জ
নোৱাৰে। স্কটৰ সমসাময়িক শ্ৰীমতী অষ্টেনে সমসাময়িক সমাজৰ ব
ৰূপ একোটি দাঙি ধৰিছে। সৰু এখন চহৰ বা পল্লীত বসবাস
অল্প সংখ্যক পৰিয়াল কেইটামানৰ সামাজিক আদান-প্ৰ
প্ৰেম-প্ৰীতি, সন্দেহ, ভ্ৰান্তধাৰণা আদিৰ ভেটিত কাহিনী আগ
নিছে।

ভিক্টৰীয়া যুগত (১৮৩২-১৯০০) ডিকেন্স, থেকাৰে, জৰ্জ ই
ব্ৰণ্টি ভগিনীদ্বয়, মেৰিডিথ, কিংচলি আৰু সকলোতকৈ শ্ৰেষ্ঠ টমাচ হ
আদিয়ে ইংৰাজী উপন্যাস-সাহিত্যক জয়যাত্ৰাৰ পথত আগুৱাই নিয়ে।
ইংৰাজী সাহিত্যৰ পাছতে উল্লেখযোগ্য ফৰাচী উপন্যাস। দৰাচ

বিখ্যাত ফৰাচী বিপ্লৱৰ পাছতহে ফৰাচী উপন্যাসৰ প্ৰকৃত বিকাশ ঘটে। ইংলণ্ডতকৈ ফ্ৰান্স দেশত ঔদ্যোগিক বিপ্লৱ আৰু অৰ্থনৈতিক আৰু সামাজিক ৰূপান্তৰ পলমকৈ ঘটাত উপন্যাস-সৃষ্টিতো কিছু পলম হয়। অৱশ্যে বিপ্লৱপূৰ্ব্ব কালছোৱাত উপন্যাস-ৰচনাৰ প্ৰচেষ্টা নোহোৱাকৈ থকা নাই। মাৰিভো, লেচেজ্ (Lesage), প্ৰিভো (Prevost) আদি কেবাজনো কাহিনীকাৰৰ হাতত উপন্যাসৰ প্ৰাথমিক পত্তন হয়। প্ৰথম স্তৰৰ ফৰাচী

ফৰাচী উপন্যাস

ঔপন্যাসিকসকলৰ ভিতৰত প্ৰথমেই দৃষ্টিগোচৰলৈ আহে ঐৰাৱত সদৃশ ব্যক্তি ভলটেয়াৰ। বিপ্লৱ-পূৰ্ব্ব যুগৰ এনচাইক্লোপেডিষ্টসকলৰ প্ৰচেষ্টাত যুক্তিবাদী, বুদ্ধিবাদী আৰু বৈজ্ঞানিক চিন্তাধাৰাৰ প্ৰসাৰ ঘটিছিল আৰু তেওঁলোকৰ ৰচনাই মহাবিপ্লৱৰ পথ ৰচনা কৰিছিল। ভলটেয়াৰ এনচাইক্লোপেডিষ্ট সকলৰ অন্যতম আছিল। তেওঁৰ ৰচনাত সমসাময়িক সমাজ, নীতি আৰু আদৰ্শৰ ব্যঙ্গাত্মক সমালোচনা পাওঁ। তেওঁৰ প্ৰখ্যাত ব্যঙ্গধৰ্ম্মী উপন্যাস 'কন্দিদ্'ত ৰোমাঞ্চ, দৰ্শন, ধৰ্ম্ম আৰু শাসনতন্ত্ৰৰ ব্যঙ্গাত্মক সমালোচনা পাওঁ। কিন্তু প্লটৰ নিটোল ৰূপ আৰু হৃদয়বৃত্তিৰ মনোজ্ঞ বিশ্লেষণ ইয়াত নাই। এই সময়ৰে অন্যতম প্ৰসিদ্ধ ব্যক্তি ৰুছোৰ প্ৰকৃতিবাদৰ প্ৰকাশ পাওঁ তেওঁৰ 'লা নুভেল এলইজ' আৰু 'এমিল' নামৰ উপন্যাসত; কিন্তু উপন্যাস হিচাপে সাৰ্থক ৰচনা বুলি ইয়াক কব নোৱাৰি। অৱশ্যে তেওঁৰ প্ৰকৃতিবাদে আৰু হৃদয়ানুভূতিৰ মুক্ত প্ৰকাশপ্ৰৱণতাই ৰোমান্তিক আন্দোলনত যথেষ্ট ৰৰঙণি যোগায়।

ফৰাচী উপন্যাসৰ প্ৰকৃত ইতিহাস মহাবিপ্লৱৰ পাছতহে, অৰ্থাৎ উনবিংশ শতাব্দীতহে আৰম্ভ হৈছে। যি জনে উপন্যাসৰ এই পৰম্পৰা দৃঢ়ভাৱে প্ৰতিষ্ঠা কৰিলে তেওঁ হ'ল স্তাঁধেল (Standhel)। মনস্তাত্ত্বিক বাস্তৱবাদৰ দ্বাৰা এওঁৰ উপন্যাস পৰিচিহ্নিত। এওঁৰ প্ৰসিদ্ধ গ্ৰন্থ Scarlet & Black; ইয়াত দুগৰাকী নায়িকাৰ কামনাৰ বহ্নিশিখাত দগ্ধ জুলিয়েঁ (Julien) নামৰ এজন যুৱকৰ কাহিনী অপূৰ্ব্ব দক্ষতাৰে বৰ্ণিত হৈছে। স্তাঁধেল আছিল প্ৰগতিবাদী, সেই কাৰণে অভিজাত শ্ৰেণীৰ বিৰুদ্ধে, ৰাজতন্ত্ৰৰ বিৰুদ্ধে আৰু যাজকশ্ৰেণীৰ

বিৰুদ্ধে তেওঁৰ লিখনী প্ৰয়োগ কৰিছিল। সমসাময়িক ফৰাচী সমাজৰ ৰ
ৰূপ এওঁৰ উক্ত উপন্যাসত সজীৱভাৱে অঙ্কিত হৈছে। জীৱনধ
আৰু সূক্ষ্ম মনস্তাত্ত্বিক বিশ্লেষণে এই উপন্যাসক চিৰপাঠ্য
তুলিছে।

স্তঁাধেলৰ প্ৰায় সমসাময়িক আন জন কীৰ্ত্তিমান লিখক
বালজাক। এওঁৰ La Comedie Humane নামৰ বিৰাট গ্ৰ
ফৰাচী সমাজৰ সকলো দিশ সামৰি লোৱাৰ পৰিকল্পনা আছি
সকলো খণ্ড তেওঁ শেষ কৰিবলৈ নেপালে যদিও প্ৰকাশিত খ
বহু কাহিনী সন্নিবিষ্ট হৈছে। তাৰ ভিতৰত দুখন উপন্যাস 'ইউজ
গ্ৰেণ্ডে' আৰু 'অ'ল্ড গৰিঅ'। ধন-সৰ্ব্বস্ববাদী প্ৰণয়ীৰ দ্বাৰা প্ৰতা
এগৰাকী যুৱতীৰ প্ৰণয়ৰ করুণ চিত্ৰ প্ৰথম খনত অঙ্কিত হৈছ
দ্বিতীয় খনত বিলাসিনী নিষ্ঠুৰা দুহিতা দুজনীৰ দ্বাৰা প্ৰত্যাখ
দুৰ্ভগীয়া পিতৃৰ করুণ পৰিণতি প্ৰদৰ্শন কৰিছে। এই দুয়ো
উপন্যাসত সমসাময়িক সমাজৰ ধনসৰ্ব্বস্ব দৃষ্টিভঙ্গী, বিলাসি
অৰ্থনৈতিক অৱস্থা, আৰু ৰূপান্তৰ, বিভিন্ন অৰ্থনৈতিক স্তৰৰ নৱন
চৰিত্ৰ-অধ্যয়ন নিখুত ভাৱে পোৱা যায়। বালজাকৰ ৰচনাত ৰোমান্টি
আৰু বাস্তৱতাৰ সংমিশ্ৰণ ঘটিছে। এই উপন্যাস দুখনত উন
শতাব্দীৰ আগভাগত ফ্ৰান্সৰ অৰ্থনৈতিক আৰু সামাজিক জী
ইতিহাসৰ সমল সংৰক্ষিত আছে।

বালজাকৰ প্ৰায় সমসাময়িক দুজন ৰোমান্টিক দৃষ্টিসম্পন্ন ঔপন্যা
হ'ল ভিক্টৰ হুগো আৰু আলেক্জেণ্ডাৰ ডুমা। হুগোৰ অমৰ উপন
'লা মিজাৰেবলচ্'ত সাধাৰণ মানুহৰ প্ৰতি অকৃত্ৰিম সহানুভূতি প্ৰক
পাইছে। আপাত দৃষ্টিত অপৰাধী এজনৰ অন্তৰতো গভীৰ মানৱতা
নিহিত থাকিব পাৰে তাৰ উজ্জ্বল চানেকি দাঙি ধৰিছে জঁা ভাল
চৰিত্ৰই। ৱাল্টাৰ স্কটৰ প্ৰভাৱ হুগো আৰু ডুমা (Alexander Dum
—এই দুয়োজনৰ ওপৰত পৰিছিল আৰু তাৰ ফলত ৰচিত হৈ
Haunchback of Notredam, Three Musketeers, Troilers
the sea আদি ৰোমাঞ্চধৰ্ম্মী উপন্যাস। মহিলা ঔপন্যাসিকা

চেণ্ড্ৰ প্ৰায় এশ ৰোমান্টিকধৰ্ম্মী উপন্যাসে এই সময়ত জনপ্ৰিয়তা লাভ কৰিছিল।

উনবিংশ শতাব্দীৰ শেষাৰ্দ্ধত বহু কেইজন প্ৰতিভাশালী গদ্য শিল্পীৰ আবিৰ্ভাৱ হয়। এই সকলৰ ভিতৰত দুজনৰ আকাশচুম্বী প্ৰতিভাৰ দীপ্তিয়ে আন সকলোকে ম্লান কৰি দিয়ে। এই দুজন হ'ল গাস্তভ্ ফ্লোবা (Flaubert) আৰু এমিল জোলা। ৰোমান্টিকতাবিৰোধী বাস্তৱবাদ প্ৰসিদ্ধ উপন্যাস 'মেডাম বভেৰি'ত প্ৰয়োগ কৰি সমসাময়িক সাহিত্য জগতত ফ্লোবাই আলোড়ন তোলে। কাহিনী, চৰিত্ৰ, পৰিৱেশ— সকলোতে বাস্তৱধৰ্ম্মিতা এই উপন্যাসত লক্ষ্য কৰা যায়। ৰোমান্টিক প্ৰেম-স্বপ্নত বিভোল এম্মাৰ বিয়া হ'ল গাঁৱৰ এজন সৰল নিৰীহ ডাক্তৰৰ লগত। এম্মাৰ স্বপ্ন সৌধ খহি পৰিল। তথাপি সন্তানসম্ভৱা এম্মাই ক্ষীণ আশা কৰিছিল যে পুত্ৰ-সন্তান জন্ম হলে তাৰ মাজেদি অতৃপ্ত জীৱনে মুক্তিৰ আস্বাদ পাব; কিন্তু সিও নহল, জন্ম হ'ল এক কন্যাৰ। অতৃপ্ত প্ৰাণৰ তৃষ্ণাগ্নি নিৰ্ব্বাপন কৰিবৰ কাৰণে গুপ্ত প্ৰণয়ীৰ লগত তাই ব্যভিচাৰত মগ্ন হ'ল, কিন্তু তাত জানো তাই শান্তি পালে? শেষত তাই আত্মহত্যা কৰিব লগাত পৰিল। এম্মা বভেৰি অবিস্মৰণীয় চৰিত্ৰ, কিছু পৰিমাণে টলষ্টয়ৰ আনা কাৰেনিনাৰ সমধৰ্ম্মী। ফ্লোবাৰ কেবাখনো উপন্যাসৰ ভিতৰত এই খনেই শ্ৰেষ্ঠ আৰু জগদ্বিখ্যাত।

এমিলি জোলাৰ উপন্যাসত প্ৰকাশ পাইছে বৈজ্ঞানিক বাস্তৱবাদ (Naturalism)। পৰিৱেশবাদ, বংশপ্ৰভাৱ, বৈজ্ঞানিক অভিব্যক্তিবাদ আৰু ৰোমান্টিকবিৰোধী মনোভাৱ—এই সকলোবোৰে জোলাৰ Naturalismক গঢ় দিয়াত সহায় কৰে। সাহিত্যত 'নেচুৰেলিজম্' বুলিলে কি বুজায় এই সম্পৰ্কে কোৱা হৈছে—"The word naturalism has been chosen because the method is similar to that used in natural sciences. This technique is a combination of minute and impersonal

observation and the experimental method used i science.” বালজাকৰ Human Comedyৰ দৰেই জোলা ‘ৰুগোঁ মেৰ্কাট’ (Rougon Macquart) বিশখন উপন্যা সমষ্টি, বিৰাট গ্ৰন্থ। উক্ত গ্ৰন্থৰে অঙ্গীভূত ‘জাৰামিনেল্’ উপন্যাস জোলাৰ কৃতিত্ব বিশেষভাৱে ফুটি উঠিছে। কয়লা-খনি ধৰ্ম্মঘটৰ পটভূমিত এই উপন্যাসৰ কাহিনী ৰচিত হৈছে কয়লা-খনিৰ শ্ৰমিকসকলৰ জীৱন আৰু খনিৰ অভ্যন্তৰৰ নিখু চিত্ৰ এই উপন্যাসত অঙ্কিত হৈছে। প্ৰগতিশীল ৰাজনৈতিক দৃষ্টিভঙ্গী মানৱতাবোধ, গভীৰ-জীৱন-অভিজ্ঞতা আৰু সহানুভূতিশীলতা উপন্যাসক শ্ৰেষ্ঠ সাহিত্যৰ মৰ্য্যাদা দিছে। ইয়াত বহুতো চৰিত্ৰ সমাবেশ ঘটিলেও প্ৰত্যেকটো চৰিত্ৰই স্বকীয়তাৰে উজ্জ্বল আৰু জীৱন্ত। কয়লা-খনিৰ মৰ্ম্মন্তুদ অৱস্থাৰ মাজেদি লিখকে পোহৰ সন্ধান, নতুন জীৱনৰ বীজ অঙ্কুৰিত হোৱাৰ সম্ভাৱনা দেখা পাইছে জোলাৰ পাছত এল্‌ফোনচ্ দদেৰ (Daudet) উপন্যাস উল্লে কৰিব পাৰি।

উনবিংশ শতাব্দীত ফৰাচী উপন্যাসে ওপৰত উল্লেখ কৰা লিখকসকল ৰচনাৱলীৰ যোগেদি চৰম উৎকৰ্ষ লাভ কৰে। ইয়াৰ পাছত ফৰাচী উপন্যাস বৰ্ত্তমান কাল আৰম্ভ হয়।

ইংৰাজী আৰু ফৰাচী উপন্যাসতকৈ ৰুছীয় উপন্যাসৰ উদ্ভৱ পাছ হলেও সাহিত্যৰ এই শাখাত ৰুছ-সাহিত্য সকলোতকৈ আগবঢ়া। ইংলণ্ড আৰু ফ্ৰাঞ্চ দেশত শিল্পবিপ্লৱ, অৰ্থনৈতিক সংগ্ৰাম, বৈজ্ঞানি বিকাশ আদিয়ে যেতিয়া দেখা দিছিল তাৰ ভালেখিনি সময়ৰ পাছতহে এইবোৰে ৰুছ দেশত দেখা দিছিল। গতিকে উপন্যাসৰ সৃষ্টিৰ

ৰুছীয় উপন্যাস

কাৰণে যি অনুকূল পৰিবেশৰ প্ৰয়োজন সেই পৰিবেশ বহু পলমকৈ ৰুছ দেশত সৃষ্টি হয়। সপ্তদশ শতিকাত পিটাৰ ডি গ্ৰেট্ আৰু অষ্টাদশত সম্ৰাজ্ঞী কেথাৰিনে পশ্চিম ইউৰোপৰ আদৰ্শত সাংস্কৃতিক আৰু ঔদ্যোগিক পৰিবৰ্ত্তন সূচনা কৰে। কিন্তু সেয়ে হলেও মধ্যযুগীয় ফিউডেল সমাজৰ প্ৰভাৱ

স্বেচ্ছাচাৰী ৰাজতন্ত্ৰৰ অত্যাচাৰ আৰু দাসপ্ৰথাৰ (Serfdom) প্ৰচলনে ব্যক্তি-স্বাতন্ত্ৰ্য আৰু সমাজ-চেতনাৰ (যি দুটা উপন্যাস-সৃষ্টিৰ মৌলিক ভেটি) আৱিৰ্ভাৱত পলম ঘটাইছিল। উনবিংশ শতাব্দীৰ প্ৰাৰম্ভিক কালছোৱাত পুছকিনৰ হাতত ৰুছীয় উপন্যাসে জন্ম লাভ কৰে। তেওঁৰ ‘কেপ্তেইনৰ দুহিতা’ প্ৰথম ৰুছীয় উপন্যাস বুলিব পাৰি। এইখন স্কটৰ উপন্যাসৰ আদৰ্শত ৰচনা কৰা এখন ৰোমাঞ্চ। কিন্তু বাস্তৱধৰ্ম্মী সমাজ-সচেতন উপন্যাসৰ স্ৰষ্টা হ’ল গোগল। এওঁ ৰুছ সাহিত্যৰ অন্যতম শ্ৰেষ্ঠ গল্প-লিখক। এওঁৰ ব্যঙ্গধৰ্ম্মী উপন্যাস ‘মৃত আত্মা’ (Dead Soul) ভূমিদাস প্ৰথাৰ আওপকীয়া সমালোচনা। এই গ্ৰন্থ চাৰ্ভেন্টিচৰ ‘ডন কুইক্ছোট’ নাইবা ভলটেয়াৰৰ ‘কেন্দিদ’ৰ অনুৰূপ। ইয়াত ভূমিদাসবোৰৰ আত্মা যে কেতিয়াবাই নিষ্পেষণত মৰি গৈ পণ্যদ্ৰব্যত পৰিণত হৈছে আৰু টকা-উৎকোচৰ বলত সকলো পাপকাৰ্য্য কৰা সেই সময়ৰ ৰুছ দেশত সম্ভৱ সেইটো প্ৰদৰ্শন কৰিছে। ‘পিকাৰো’ নায়ক চিচিকভৰ বিচিত্ৰ অভিজ্ঞতাৰ যি বৰ্ণনা এই উপন্যাসত দিছে .তাৰ মাজেদি সামন্ততান্ত্ৰিক ৰুছ দেশৰ আওপকীয়া সমালোচনা ব্যঙ্গাত্মক ৰূপত পোৱা যায়। গোগলৰ পাছত ৰুছীয় উপন্যাসক উৎকৰ্ষৰ চৰম অৱস্থালৈ নিয়ে তুৰ্গেনিভ আৰু দস্তয়েভ্স্কিয়ে। এই সময়ত অৰ্থাৎ উনবিংশ শতাব্দীৰ দ্বিতীয়াৰ্দ্ধত ৰুছ দেশত নিহিলিষ্ট বা নৈৰাজ্যবাদী সকলৰ দৰ্শন আৰু ভাৱধাৰাই বুদ্ধিজীৱীসকলৰ ওপৰত বিশেষ প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিছিল। তুৰ্গেনিভৰ ৰচনাৰ ওপৰত এই নিহিলিষ্ট-দলৰ মতবাদৰ প্ৰভাৱ লক্ষ্য কৰা যায়। ভূমিদাসবোৰৰ প্ৰতিও গভীৰ দৰদ তেওঁৰ ৰচনাত ফুটি উঠিছে। তেওঁৰ দুখন যুগান্তৰকাৰী উপন্যাস হ’ল ‘পিতা-পুত্ৰ’ (Fathers & Sons) আৰু ‘কুমাৰী মৃত্তিকা’ (Virgin Soil)। এই উপন্যাস দুখনত সমকালীন ৰুছ দেশৰ বৈপ্লৱিক চিন্তাধাৰা আৰু সমাজ-ব্যৱস্থাৰ বাস্তৱ ৰূপ অঙ্কিত হৈছে। স্বকীয়তাৰ আলোকেৰে উজ্জ্বল চৰিত্ৰ সৃষ্টিত এই উপন্যাসত লিখকে অনন্যসাধাৰণ দক্ষতা প্ৰকাশ কৰিছে। Fathers and Sons উপন্যাসৰ নায়ক বাজাৰভ চৰিত্ৰ তেওঁৰ অমৰ সৃষ্টি। সমসাময়িক নিহিলিষ্ট নেতা বেলিনস্কিৰ আদৰ্শত এই চৰিত্ৰ সৃষ্টি

কৰিছিল বুলি কোনো কোনোৱে কয়। ৰচনাৰ যোগেদি সামন্তৱ ধ্বংস আৰু নবযুগৰ অভ্যুদয় তেওঁ কামনা কৰিছে।

তুৰ্গেনিভৰ পাছত ৰুছ উপন্যাস-সৌধত সোণৰ কলচী বাৰি দস্তয়েভ্স্কিয়ে। তেওঁৰ 'অপৰাধ আৰু শাস্তি' (Crime & Puni ment), 'কাৰামাজভ্ ভ্ৰাতৃত্ৰয়' (Brothers Karamazov), ' (Idiot) আৰু 'চয়তান' (Devil) উল্লেখযোগ্য ৰচনা। তে ৰচনাত মানুহৰ অপৰাধ-প্ৰৱণতাৰ সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম বিচাৰ, চৰিত্ৰৰ মান বিশ্লেষণ, নিষ্ঠুৰতা, কষ্ট আৰু উন্মাদগ্ৰস্ততাৰ প্ৰাধান্য লক্ষ্য কৰা য 'অপৰাধ আৰু শাস্তি'ত আমি পাওঁ আদৰ্শবাদী দৰিদ্ৰ যুবকে অ সংকটত পৰি এজনী সুদখোৰ বৃদ্ধা আৰু তাইৰ জীয়েকক হত্যা ক কিন্তু কোনেও গম নেপালেও বিবেকে তাক ৰেহাই নিদিলে। অপৰাধ আৰু প্ৰায়শ্চিত্তৰ মানসিক বিশ্লেষণ নায়ক ৰস্কলনিকভৰ পৰিণা যোগেদি প্ৰদৰ্শন কৰিছে। 'কাৰামাজভ্ ভ্ৰাতৃত্ৰয়' নামৰ উপন্যা স্বৰ্গ-নৰক, কামলালসা, কামগন্ধহীনতা আৰু পাপপুণ্যৰ বিস্ময়কৰ প্ৰক ঘটিছে। দস্তয়েভ্স্কিৰ উপন্যাসত শিল্প-নৈপুণ্যৰ পৰিপাটি নাই, কি তেওঁ অপ্ৰকৃতস্থ নৰ-নাৰীৰ মনৰ বিভৎস কামনা-বাসনাৰ সুদক্ষ বিশ্লেষক

দস্তয়েভ্স্কিৰ পাছত পৃথিৱীৰ শ্ৰেষ্ঠ উপন্যাস-স্ৰষ্টা টলষ্টয়। তে 'আনা কাৰানিনা' আৰু 'যুদ্ধ আৰু শান্তি' পৃথিৱীবিখ্যাত উপন্যা 'যুদ্ধ আৰু শান্তি'ৰ দৰে বিৰাট পৰিসৰত মহাকাব্যিক প্ৰসন্নতা অ গাম্ভীৰ্য্যযুক্ত উপন্যাস দ্বিতীয় এখন জগতৰ সাহিত্যত পাবলৈ না পাঁচ-শ চৰিত্ৰৰ উখলমাখল থকা ৰুছ দেশৰ দুৰ্য্যোগপূৰ্ণ কাল এছো এটি সামগ্ৰিক ৰূপ ইয়াত ফুটি উঠিছে। ৰস্তভ্, বল্কনস্কি, কুৰা আৰু বেজুখভ—এই চাৰিটা পৰিয়ালক পৰিবেষ্টন কৰি মূল কাহিনী আগবাঢ়িছে। নেপোলিয়নৰ দুৰ্গতিপূৰ্ণ মস্কো-অভিযানৰ সময়ৰ পূৰ্ণাঙ্গ চিত্ৰ আমি ইয়াত পাওঁ। এই উপন্যাসৰ নাটাছা চৰিত্ৰ টলষ্ট অবিস্মৰণীয় কৃতি। স্ত্ৰাকভ্ নামৰ টলষ্টয়ৰ এজন সমালোচক বন্ধু 'যুদ্ধ আৰু শান্তি' সম্পৰ্কে এই দৰে লেখি গৈছে ঃ

"A complete picture of human life. A compl

cture of Russia of that day. A complete picture of hat may be called the history and struggle of people. complete picture of everything in which they find their ppiness and greatness, their grief and humiliation. hat is 'War and Peace'.

'আনা কাৰানিনা' মনস্তত্ত্বমূলক সামাজিক উপন্যাস। সমাজ-সমৰ্থিত বাহিক দাম্পত্য জীৱন আৰু অসামাজিক, অবিধেয় প্ৰণয়-জীৱনৰ জত গভীৰ দ্বন্দ্ব আৰু তাৰ কৰুণ পৰিণাম সুকুমাৰ ৰূপত এই পন্যাসত প্ৰকাশ কৰিছে। টলষ্টয়ৰ পাছৰ পৰাই আধুনিক ৰুছ পন্যাসৰ যুগ। আধুনিক সাহিত্য কমিউনিষ্ট যুগৰ সাহিত্য, গতিকে জনৈতিক প্ৰভাৱৰপৰা ই মুক্ত নহয়।

ইংৰাজী, ফৰাচী আৰু ৰুছীয় উপন্যাস-সাহিত্যই ইউৰোপত জাকত-লিকা সাহিত্য। ইয়াৰ বাহিৰেও স্পেইন, ইটালি, স্কেণ্ডানেভিয়া আৰু ৰ্মান দেশত উপন্যাস সাহিত্যই অষ্টাদশ-উনবিংশ শতাব্দীত প্ৰতিষ্ঠা াভ কৰে। কিন্তু ওপৰত আলোচনা কৰি অহা তিনি খন দেশৰ াহিত্যৰ তুলনাত বাকী কেইখন দেশৰ উপন্যাস-সাহিত্য নিষ্প্ৰভ। বিংশ শতাব্দীত আমেৰিকান উপন্যাস-সাহিত্যই কিন্তু অভূতপূৰ্ব্ব উৎকৰ্ষতা াভ কৰিছে। উনবিংশ শতাব্দীৰ মাজভাগত নাথানিয়েল্ হৰ্থন আৰু হাৰমেন মেলভিলে আমেৰিকান উপন্যাসক জগতত পৰিচিত কৰে। হৰ্থনৰ Scarlet Letters আৰু মেলভিলৰ Moby Dick উনবিংশ শতাব্দীৰ মাজভাগৰ প্ৰখ্যাত উপন্যাস। বিংশ শতাব্দীত মাৰ্কিন উপন্যাসে বিশ্বব্যাপী প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰিবলৈ সমৰ্থ হয়। ড্ৰাইজাৰ, চিনক্লেয়াৰ লুইচ, আপটন্ চিনক্লেয়াৰ, হেমিংৱে, ষ্টেইনবেক্, ফকনাৰ আদি ঔপন্যাসিকে মাৰ্কিন উপন্যাসক 'স্বে মহিম্নি' ৰূপত প্ৰতিষ্ঠা কৰে।

ভাৰতীয় উপন্যাস

ভাৰতীয় সাহিত্যৰ পৰম্পৰা বৰ প্ৰাচীন হলেও, উপন্যাস বুলিলে আমি যি বুজো তেনে কোনো ৰচনা নাছিল। 'কথা' আৰু 'আখ্যায়িকা'

নামৰ দুবিধ গদ্য কাহিনী প্রচলিত আছিল। 'কথা' পূর্ণমাত্রাই গদ্যত ৰচিত, কিন্তু 'আখ্যায়িকা' প্রধানকৈ গদ্যত ৰচিত হলেও ছন্দোবদ্ধ অংশও মাজে মাজে থাকে। এই 'কথা' আৰু 'আখ্যায়িকা'ত ৰোমাঞ্চৰ কিছু লক্ষণ বিদ্যমান যদিও অলৌকিক, অতিপ্রাকৃত আৰু শিথিল ঘটনাবিন্যাসে প্রকৃত ৰোমাঞ্চৰপৰা কিছু পৃথক কৰি ৰাখিছে। বাণভট্টৰ 'কাদম্বৰী-কথা' আৰু দণ্ডীৰ 'দশকুমাৰ-চৰিত' আদিত কাব্যগুণ-সম্পন্ন অলৌকিক কাহিনী আছে, কিন্তু উপন্যাসৰ বাস্তৱতা আৰু জীৱনধৰ্ম্মিতা নাই। গতিকে আধুনিক উপন্যাসৰ সৃষ্টি আৰু বিকাশত সংস্কৃত সাহিত্যৰ কোনো প্রভাৱ নাই। ইংৰাজৰাজত্বৰ লগে লগেহে পাশ্চাত্য সাহিত্যৰ আদর্শত উপন্যাস সাহিত্যৰ সৃষ্টি হয়। বিভিন্ন ভাৰতীয় সাহিত্যত উপন্যাস-সাহিত্যৰ উদ্ভৱ আৰু বিকাশৰ চমু পৰিচয় তলত আলোচনা কৰা হৈছে।

বঙলা উপন্যাস

আধুনিক ভাৰতীয় উপন্যাস-সাহিত্যৰ ভিতৰত প্রথমেই নাম লব লাগিব বঙলা উপন্যাসৰ। দৰাচলতে উনবিংশ শতাব্দীৰ বঙলা সাহিত্যৰ উপন্যাসে, বিশেষকৈ বঙ্কিমচন্দ্রৰ উপন্যাসে, ভাৰতৰ আন প্রান্তীয় সাহিত্যৰ উপন্যাস-সৃষ্টিত আদর্শ যোগাইছিল। ভাৰতৰ সকলো প্রান্তীয় সাহিত্যতকৈ বঙলা সাহিত্য অধিক উন্নত। ইয়াৰ প্রধান কাৰণ হ'ল যে ইংৰাজবিলাকৰ সংস্পর্শলৈ বঙ্গ দেশ আন প্রান্ততকৈ আগতে আহে আৰু ইংৰাজী সাহিত্যৰ ৰসাস্বাদন কৰিবলৈ সুবিধা পায়। দ্বিতীয়তে কলিকতা মহানগৰী বেহাৰেপাৰ আৰু সাংস্কৃতিক আদান-প্রদানৰ প্রধান কেন্দ্রস্থান হৈ পৰাত উপন্যাস-ৰচনাৰ অনুকূল পৰিবেশ সৃষ্টি হয়। নগৰকেন্দ্রিক সমাজ, ব্যৱসায়ী আৰু চাকৰিজীৱীৰ সমাবেশ, বুর্জোৱা বা মধ্যবিত্ত শ্রেণীৰ প্রসাৰ, ধনতান্ত্রিক অর্থনীতিৰ উদ্ভৱ, ছপাশাল আৰু সংবাদপত্রৰ প্রচলনৰ ক্ষেত্রত কলিকাতা মহানগৰীয়ে প্রধান অংশ গ্রহণ কৰে। ফলত প্রাচ্য আৰু পাশ্চাত্যৰ সংমিশ্রিত পৰিবেশত বঙলা উপন্যাসৰ সৃষ্টি হয়। বঙলা সাহিত্যৰ প্রথম ব্যঙ্গধৰ্ম্মী উপন্যাস ভবানীচৰণ বন্দ্যোপাধ্যায়ৰ 'নব বাবু-বিলাস' ১৮২৩ খৃষ্টাব্দত প্রকাশ হয়। হঠাতে ধনী হোৱা ধনাঢ্য পিতৃৰ

বিলাসী যুবা সন্তানৰ মর্কটবৎ চাহাবীয়ানা এই উপন্যাসত প্রদর্শন কৰিছে। একে সাঁচতে ঢলা টেঁকচাঁদ মিত্রৰ 'আলালেৰ ঘৰেৰ দুলাল' (১৮৫৫) আৰু কালিপ্রসন্ন ঘোষৰ 'হুতোম প্যাঁচাৰ নক্সা'। কিন্তু এইবোৰ উপন্যাসত প্লটৰ সুগ্রথিত ৰূপ আৰু বাস্তৱজীৱনধৰ্ম্মী চৰিত্র সৃষ্টি নাই। সমকালীন সমাজৰ শ্রেণীবিশেষৰ ব্যঙ্গাত্মক কথা মাত্র বুলি কব পাৰি।

বঙলা উপন্যাসৰ প্রকৃত ইতিহাস আৰম্ভ হয় বঙ্কিমচন্দ্রৰ 'দুর্গেশনন্দিনী' (১৮৬৫) প্রকাশৰ পৰা। এওঁক ভাৰতীয় ঐতিহাসিক উপন্যাসৰ প্রৱর্ত্তক বুলিব পাৰি। 'দুর্গেশনন্দিনী', 'কপালকুণ্ডলা', 'চন্দ্রশেখৰ', 'মৃণালিনী', 'দেবী-চৌধুৰাণী', 'সীতাৰাম', 'আনন্দমঠ', 'ৰাজসিংহ' ঐতিহাসিক পটভূমিত ৰচিত ৰোমাঞ্চ। ইয়াৰ ভিতৰত কেৱল 'ৰাজসিংহ' নিভাঁজ ঐতিহাসিক উপন্যাস, বাকীবোৰ ৰোমান্তিকদৃষ্টিসম্ভূত ঐতিহাসিক ৰোমাঞ্চ। স্কটৰ আদর্শত ভবিষ্যদ্বাণী, জ্যোতিষ, স্বপ্ন, অশৰীৰী বাণী, বীৰত্ব বিস্ময়াবহ ঘটনা আদি অসাধাৰণ কথাৰ সমাবেশ এই উপন্যাসাৱলীতো প্রয়োগ কৰা দেখা যায়। ৰোমান্তিক স্বদেশপ্রীতিয়ে বঙ্কিমক হিন্দু জাতিক উদ্বুদ্ধ কৰিবলৈ অনুপ্রেৰণা দিছিল, তাৰ ফলতে আমি 'দেৱী চৌধুৰাণী', 'আনন্দমঠ', 'সীতাৰাম' আদি উপন্যাস পাওঁ। বঙ্কিমে ঐতিহাসিক উপন্যাসত উদাত্ত ভাষা প্রয়োগ কৰিছে। কিন্তু সামাজিক উপন্যাস কেইখনত গুৰু-গম্ভীৰ উদাত্ত ভাষাৰ পৰিবর্ত্তে তুলনা-মূলক ভাৱে সহজ, স্বাভাৱিক ভাষান্তৰলৈ নামি আহিছে। 'বৃষবৃক্ষ', 'কৃষ্ণকান্তেৰ উইল', 'ৰজনী' আদি সামাজিক উপন্যাস কেইখনত বঙালী জীৱনৰ বিভিন্ন সমস্যা ফুটাই তুলিছে, প্রেমৰ বিচিত্র অভিব্যক্তি প্রদর্শন কৰিছে আৰু সামাজিক বিধি-নিষেধৰ প্রভাৱ আৰু পৰিণাম দেখুৱাইছে। বঙ্কিম আদর্শবাদী আছিল যদিও সামাজিক বিধি-নিষেধৰ গণ্ডী অতিক্রম নকৰিছিল।

বঙ্কিমৰ সমসাময়িক ৰমেশ দত্তৰ ঐতিহাসিক উপন্যাস 'ৰাজপুত-জীৱনসন্ধ্যা', 'মহাৰাষ্ট্র-জীৱনপ্রভাত', 'মাধবীকঙ্কন' আদিয়ে হিন্দু জাতীয়তাবাদ সৃষ্টি কৰাত আৰু ঐতিহাসিক ৰোমাঞ্চৰ তেজোদীপ্ত ৰস পৰিবেশনত বিশেষ বৰঙণি যোগায়। 'ৰাজপুত-জীৱনসন্ধ্যা' আৰু

'মহাৰাষ্ট্ৰ-জীৱনপ্ৰভাত'ত ঐতিহাসিক তথ্যনিষ্ঠা, দেশাত্মবোধ আৰু সৃষ্টি-শীল প্ৰতিভাৰ সমন্বয় ঘটিছে। সামাজিক উপন্যাসৰ ক্ষেত্ৰতো ৰমেশচন্দ্ৰৰ অৱদান অৱজ্ঞা কৰিব নোৱাৰি। তেওঁৰ 'সংসাৰ' (১৮৮৬), 'সমাজ' (১৮৯৪) ঊনবিংশ শতকৰ উল্লেখযোগ্য সামাজিক উপন্যাস। বঙ্কিমচন্দ্ৰ আৰু ৰমেশচন্দ্ৰৰ বিৰাট সাহিত্যিক ব্যক্তিত্বই এই শতকৰ অন্যান্য লিখকসকলক সহজ দৃষ্টিপথৰ পৰা আঁৰ কৰি ৰাখিছে। প্ৰতাপ ঘোষ, স্বৰ্ণকুমাৰী দেৱী, শিৱনাথ শাস্ত্ৰী আদি কেবাজনো ঔপন্যাসিকে গত শতাব্দীত বঙ্গ সাহিত্যৰ উপন্যাসৰ শাখা পৰিপুষ্ট কৰি গৈছে। শিক্ষা-মূলক, ব্যঙ্গাত্মক, দেশপ্ৰেম-মূলক, সমাজসংস্কাৰ-মূলক নানা উপন্যাসৰ দ্বাৰা বঙ্গ সাহিত্য ঊনবিংশ শতাব্দীৰ শেষাৰ্দ্ধত সমৃদ্ধ হয়।

বিংশ শতিকাৰ লগে লগে ৰবীন্দ্ৰনাথ আৰু তাৰ পাছত শৰৎচন্দ্ৰই বঙলা উপন্যাসক বহু ঊৰ্দ্ধলৈ তুলি নিয়ে। এওঁলোকৰ লগতে অনুৰূপা দেৱী, নিৰুপমা দেৱী, নৰেশচন্দ্ৰ সেনগুপ্ত, প্ৰভাত কুমাৰ মুখাৰ্জী আদিৰ নামো উল্লেখযোগ্য। সদ্য মৃত আৰু জীৱিত ঔপন্যাসিক সকলৰ ভিতৰত বিভূতিভূষণ, মাণিক বন্দ্যোপাধ্যায়, তাৰাশঙ্কৰ বন্দ্যোপাধ্যায়, শৈলজানন্দ মুখোপাধ্যায়, প্ৰেমেন্দ্ৰ মিত্ৰ আগৰন্থুৰা লিখকৰূপে এতিয়াও পৰিগণিত।

হিন্দী উপন্যাস

হিন্দী গদ্য-সাহিত্যৰ উদ্ভৱ হয় খড়ীবোলী ভাষা সাহিত্যৰ মাধ্যমৰূপে স্বীকৃত হোৱাৰ পাছত। ইয়াৰ আগতে ব্ৰজ ভাষা আছিল সাহিত্যৰ প্ৰধান মাধ্যম। ঊনবিংশ শতাব্দীৰ দ্বিতীয়াৰ্দ্ধত খড়ীবোলীয়ে ব্ৰজভাষাৰ ঠাই অধিকাৰ কৰে। ভাৰতেন্দু হৰিশ্চন্দ্ৰৰ যুগটোকে হিন্দী উপন্যাসৰ প্ৰাৰম্ভিক যুগ বুলি ধৰা হয়। ভাৰতেন্দু হৰিশ্চন্দ্ৰৰ (১৮৫০—১৮৮৩) কাল ছোৱাত ইংৰাজী আৰু দুই চাৰিখন বঙলা উপন্যাস হিন্দীলৈ অনূদিত হয় আৰু দুই-এজন লিখকেও মৌলিক উপন্যাসেৰে হিন্দী সাহিত্যৰ ভঁৰাল সমৃদ্ধ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰে। এই সকলৰ ভিতৰত দৈৱকীনন্দন ক্ষত্ৰী (১৮৬২—১৯১৪) আৰু কিশোৰীলাল গোস্বামীৰ নাম বিশেষভাৱে উল্লেখযোগ্য। দৈৱকী-নন্দন ক্ষত্ৰীৰ 'চন্দ্ৰকান্তা' (১৮৯১) নামৰ উপন্যাসক হিন্দী সাহিত্যৰ প্ৰথম উপন্যাস বুলি ধৰা হয়। ইয়াৰ পাছত 'চন্দ্ৰকান্তা-সন্ততি',

ভূতনাথ', 'নৰেন্দ্ৰমোহিনী', 'কুসুমকুমাৰী', 'কাজৰ কী কোটৰী' আদি কবাখনো উপন্যাস তেওঁ ৰচনা কৰে। এই উপন্যাসবোৰ আছিল াদৰ্শ প্ৰধান। প্ৰেম, বীৰত্ব, মান-অভিমান, অভিসাৰ আৰু ঘটনাৰ টকীয় পৰিণতি এই যুগৰ উপন্যাসৰ বৈশিষ্ট্য। প্ৰাত্যহিক জীৱনৰ াধাৰণ চিত্ৰ আৰু মানসিক বিশ্লেষণ এই উপন্যাসবাজিত দুৰ্লভ। য়াত কাহিনীৰ বৈচিত্ৰ্যপূৰ্ণ ঘাত-প্ৰতিঘাত আছিল, কিন্তু মানৱহৃদয়ৰ ক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম হৃদয়স্পন্দন প্ৰতিফলিত হোৱা নাছিল। কিশোৰীলাল াস্বামীয়ে ঐতিহাসিক, সামাজিক, ডিটেক্‌টিভ্‌ সকলো ধৰণৰ উপন্যাস চনা কৰে। এওঁৰ উপন্যাসৰ সংখ্যা ৩৫ খন। 'মাধৱ-মাধৱী' 'চপলা', তাৰা', 'মল্লিকাদেৱী', 'ৰাজকুমাৰী', 'প্ৰণয়িনী-পৰিণয়', 'অঙ্গুঠী কী নগীনা' তেওঁৰ সুপৰিচিত জনপ্ৰিয় উপন্যাস। ইতিহাসৰ দৃষ্টি কোণেৰে চালে তেওঁৰ ঐতিহাসিক উপন্যাসসমূহ ক্ৰটিপূৰ্ণ। এওঁ প্ৰাচীন ভাৰতীয় জীৱনৰ ভটিত ৰচনা কৰা উপন্যাসত সংস্কৃত শব্দ-বহুল ৰচনা-শৈলী আৰু ছলমান যুগৰ কাহিনী প্ৰকাশত উৰ্দ্দু প্ৰধান ভাষা প্ৰয়োগ কৰি অভিপ্ৰেত াতাবৰণ সৃষ্টি কৰাৰ প্ৰয়াস দেখা যায়। গোপালৰাম গহমৰিৰ (জন্ম ১৮৬৭) ডিটেক্‌টিভ্‌ উপন্যাসবাজি আৰু অযোধ্যাপ্ৰসাদ উপাধ্যায়ৰ দবল উপন্যাস কেইখনে উপন্যাসৰ পৰম্পৰা সৃষ্টিত সহায়তা কৰে।

কিন্তু মুন্সী প্ৰেমচান্দৰ (১৮৮০—১৯৩৬) উদ্ভৱ কাল পৰ্য্যন্ত হিন্দী সাহিত্যত উচ্চ শ্ৰেণীৰ উপন্যাস সৃষ্টি হোৱা বুলি কব নোৱাৰি। ঊনবিংশৰ শেষছোৱা আৰু বিংশ শতাব্দীৰ প্ৰথম দুই-দশকত উপন্যাসৰ সকলো লক্ষণ সম্যকভাৱে পৰিস্ফুট হোৱা নাছিল। প্ৰেমচান্দৰ হাততহে হিন্দী উপন্যাসে পৰিপূৰ্ণ সৌষ্ঠৱ লাভ কৰে। প্ৰেমচান্দে প্ৰথমতে উৰ্দ্দু উপন্যাসেৰে সাহিত্য জগতত প্ৰৱেশ কৰে, পাছত তেওঁ উৰ্দ্দু মাধ্যম এৰি হিন্দীত লেখিবলৈ লয় আৰু ইয়াতে স্থায়ী কৃতি নিৰ্ম্মাণ কৰে। তেওঁৰ উপন্যাসৰ ভিতৰত 'প্ৰেমা', 'সেৱাসদন', 'প্ৰেমাশ্ৰম', 'কায়াকল্প', নিৰ্ম্মলা', 'গৱন', 'কৰ্ম্মভূমি' আৰু 'গোদান' বিশেষভাৱে উল্লেখযোগ্য। আদৰ্শবাদৰ প্ৰাধান্য আৰু সামাজিক সমস্যাৰ প্ৰতি দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰা তেওঁৰ উপন্যাসৰ অন্যতম লক্ষ্য। সৰহ ভাগ উপন্যাসেই সামাজিক

বিষয়ক আৰু গাঁৱৰ খেতিয়ক আৰু নিম্ন মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ সুখ-দু চিত্ৰ। চহা [খেতিয়কৰ জীৱন তেওঁ বাস্তৱধৰ্ম্মী দৃষ্টিৰে আৰু গভ দৰদেৰে অঙ্কন কৰিছে। প্ৰেমচান্দৰ পাছত হিন্দী উপন্যাসৰ স প্ৰচলিত ধাৰা প্ৰবৰ্ত্তিত হয়।

উৰ্দ্দু কথা-সাহিত্যৰ ইতিহাস অনুবাদ-কাহিনীৰ যোগেদি আৰ হয়। সংস্কৃত, ফাৰ্চী আৰু তাৰ পাছত ইংৰাজীৰ পৰা কাহিনী সংগ্ৰ কৰি উৰ্দ্দু গদ্যত ৰূপ দিয়া দেখা যায়। তাৰ পাছত ঊনবিংশ শতাব্দী শেষ ভাগত উপন্যাসৰ উদ্ভৱ হয়। প্ৰথম অৱস্থাত আশ্চৰ্য্যজনক ঘটন চাঞ্চল্যজনক পৰিণাম, আৰু বাহ্যিক ক্ৰিয়াবহুল ঘটনাৰে পৰিপূৰ্ণ উপন্যাস প্ৰচলন হয়। ক্ৰমে কাহিনীৰ ৰূপ আৰু বিকাশ ৰীতিয়ে অস্বাভাৱি পথ এৰি স্বাভাৱিক স্তৰলৈ নামি আহে। মি

উৰ্দ্দু উপন্যাস

ৰজব আলি বেগৰ 'ফীসানয়ে অজায়ৱ' না কাহিনীকে উৰ্দ্দু সাহিত্যত উপন্যাসৰ প্ৰথম নিদৰ্শন বুলি ধৰা হয় এই তথাকথিত উপন্যাসত কাহিনীৰ ওপৰত উপকাহিনী জাপি ঘটনা বিস্ময়াৱহ পৰিণতি প্ৰদৰ্শন কৰা হৈছে। ৰজব আলি বেগৰ পাছ মৌলবী নজীৰ আহমদে (মৃত্যু ১৯১২) উপন্যাসক উৰণীয়া পৰিবেশৰপৰ নমাই আনি সুস্থ আৰু স্বাভাৱিক ৰূপ দিয়াত বৰঙণি যোগায়। এওঁ উপন্যাসত আদৰ্শবাদী দৃষ্টিৰ পৰিচয় পোৱা যায়। আহমদৰ পাছত উৰ্দ্দ উপন্যাস-সাহিত্যত উল্লেখনীয় লিখক হ'ল পণ্ডিত ৰতন নাথ, তেওঁৰ ছদ্ম নাম 'সৰশাৰ'। ১৮৭৮-খৃষ্টাব্দত 'ফীসানয়ে আজাদ' প্ৰথম প্ৰকাশ হয় এই উপন্যাসত লক্ষ্ণৌ চহৰৰ সকলো দিশ সুন্দৰকৈ ফুটাই তুলিছে ইয়াৰ পাছত আৰু কেবাখনো উপন্যাস তেওঁ ৰচনা কৰে। মৌলবী আব্দুল হালিম শৰৰে (১৮৬০—১৯২৬) ভালেখিনি সৰু বৰ উপন্যাসৰ দ্বাৰা উৰ্দ্দু উপন্যাসৰ ধাৰা বেগৱতী কৰি তোলে। এওঁৰ উপন্যাস উদ্দেশ্যধৰ্ম্মী হোৱাৰ কাৰণে কলাৰ দৃষ্টিকোণৰ পৰা হয়তো উৎকৰ্ষ দাবী কৰিব নোৱাৰে। অৱশ্যে ঐতিহাসিক উপন্যাসৰ সৃষ্টি আৰু বিকাশত হালিম শৰৰ অবদান লেখত লবলগীয়া। মিৰ্জা হাদি ৰুস্ৱাৰ সামাজিক উপন্যাসৰাজিৰ ভিতৰত আত্মবিবৃতিৰ ভঙ্গীত ৰচনা কৰা লক্ষ্ণৌৰ নৰ্ত্তকী

এজনীৰ কাহিনী 'উমাৰাও জান' উৰ্দ্দু সাহিত্যৰ বিশেষ সম্পদ। প্লট ৰচনা, আৰু চৰিত্ৰসৃষ্টিৰ আকৰ্ষণ ৰুস্ৱাৰ উপন্যাসৰ বৈশিষ্ট্য।

বিংশ শতাব্দীৰ প্ৰাৰম্ভিক কালছোৱাত উৰ্দ্দু উপন্যাসে দ্বিতীয় স্তৰত ভৰি দিয়ে। এই কালছোৱাৰ সৰ্ব্ব প্ৰসিদ্ধ উপন্যাসকাৰ হ'ল 'নবাব ৰায়'। এই 'নবাব ৰায়' আন কোনো নহয় হিন্দী উপন্যাস-সম্ৰাট মুন্সী প্ৰেমচাঁদ। দীৰ্ঘ সাহিত্যিক জীৱনৰ আগ ছোৱাত তেওঁ উৰ্দ্দু কথা-সাহিত্য পৰিপুষ্ট কৰে। এওঁৰ উৰ্দ্দু উপন্যাসত গ্ৰাম্য জীৱনৰ সহানুভূতিপূৰ্ণ চিত্ৰন, নিষ্পেষিত মূক জনতাৰ হৃদয়ৰ সংবাদ, আশা-আকাঙ্ক্ষাৰ বাস্তৱ ৰূপায়ণ ঘটিল। তেওঁৰ 'ময়দানে আমল' নামৰ উৰ্দ্দু উপন্যাসতে কাহিনীয়ে পূৰ্ব্বাপৰ প্ৰচলিত গতানুগতিক ৰূপ সলাই বাস্তৱধৰ্ম্মিতা গুণ লয়। দৰাচলতে 'নবাব ৰায়ে' উৰ্দ্দু উপন্যাসৰ গতি পথ সলনি কৰি দিয়ে। বৰ্ত্তমানৰ সদ্যমৃত আৰু জীৱিত উৰ্দ্দু ঔপন্যাসিকসকল যথাৰ্থবাদৰ প্ৰতি অতিশয় আকৃষ্ট হোৱা দেখা গৈছে আৰু ব্যক্তি আৰু সামাজিক জীৱনৰ ভেটিত নানা ধৰণৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা চলিব ধৰিছে।

ইংৰাজৰ ৰাজ্যপত্তন, জাতীয় ভাৱৰ উন্মেষ, পাশ্চাত্য ভাৱধাৰাৰ প্ৰসাৰ আৰু বম্বেৰ নাগৰিক সংস্কৃতিৰ উদ্ভৱৰ লগত আধুনিক মহাৰাষ্ট্ৰী-সাহিত্যৰ জন্ম-ইতিহাস সংশ্লিষ্ট। এই ভাষাত উপন্যাসৰ প্ৰৱৰ্ত্তক হ'ল হৰিনাৰায়ণ আপ্তে (১৮৬৪-১৯১৯)। তেওঁৰ প্ৰথম উপন্যাস 'মাধলি স্থিতি' ১৮৮৫ খৃষ্টাব্দত প্ৰকাশ হয়। ইয়াৰ পাছত মধ্যবিত্ত আৰু নিম্ন মধ্যবিত্ত জীৱনৰ ভেটিত কেবাখনো সামাজিক উপন্যাস ৰচনা কৰে। তাৰ ভিতৰত 'পণ-লক্ষ্যত কোন ঘেটো'

মহাৰাষ্ট্ৰী উপন্যাস

নামৰ উপন্যাসত বাল বিধৱাৰ অন্তস্পৰ্শী কাহিনী ৰূপায়িত হৈছে। সামাজিক উপন্যাসৰ বাহিৰেও ঐতিহাসিক উপন্যাসৰো এৰেঁই প্ৰৱৰ্ত্তক। ৰাজপুত আৰু মহাৰাষ্ট্ৰ ইতিহাসৰ গৌৰৱোজ্জ্বল ঘটনাত ৰোমাঞ্চৰ বহণ সানি এওঁ কাহিনী পৰিবেশন কৰিছিল। এওঁ সমকালীন সামাজিক সমস্যা আৰু সংস্কাৰৰ প্ৰতি উপন্যাস ৰচনাৰ প্ৰাৰম্ভিক কালছোৱাত বিশেষ মনোনিবেশ কৰা নাছিল, কিন্তু

পাছৰ উপন্যাসত সামাজিক সমস্যা আৰু সংস্কাৰৰ প্ৰতি সচেতন হৈ পৰিছিল।

১৯১০—১৯২৫ এই কালছোৱা মহাৰাষ্ট্ৰী উপন্যাসৰ দ্বিতীয় স্তৰ বুলিব পাৰি। এই কালছোৱাত অনুবাদৰ সংখ্যা বৃদ্ধি পায়, ডিটেক্‌টিভ উপন্যাসে প্ৰসাৰ লাভ কৰে আৰু মৌলিক ঔপন্যাসিকসকলৰ ৰচনাত জীৱনজিজ্ঞাসাৰ প্ৰচেষ্টা, বিচাৰ বিশ্লেষণ, আদৰ্শবাদ-যথাৰ্থবাদৰ বিৰোধ, সাহিত্যত কলাসৰ্ব্বস্বনীতি (Art for Art's Sake) আদি বিবিধ প্ৰভাৱ আৰু ভাবনাই দেখা দিয়ে। এই কালছোৱাৰ লিখকসকলৰ ভিতৰত নাৰায়ণ সীতাৰাম ফড়কে, সখাৰাম খাণ্ডেকৰ, নাৰায়ণ হৰি আপ্তে, ডি. এম. পিত্‌লে, চি. ভি. বৈদ্য, এচ্. এম্. পৰাঞ্জপে আদিৰ নাম উল্লেখযোগ্য। ফড়কেৰ উপন্যাসত কলা-সৰ্ব্বস্ব নীতিৰ প্ৰাধান্য আৰু খাণ্ডেকৰৰ ৰচনাত কলাৰ সামাজিক প্ৰয়োজনীয়তা স্বীকাৰ কৰিছে। ফড়কেৰ উপন্যাসৰ পৃষ্ঠভূমি আৰু চৰিত্ৰাৱলী হৈছে বোম্বাই আৰু পুনা চহৰৰ শিক্ষিত মধ্যবিত্ত সমাজ, কিন্তু খাণ্ডেকৰৰ কাহিনীত গ্ৰামীন জীৱন ৰূপায়িত হৈছে। নাৰায়ণ হৰি আপ্তেই ১৯০৯ চনৰ পৰাই উপন্যাস ৰচনা কৰিবলৈ লয়। প্ৰথমতে ঐতিহাসিক কাহিনীৰে আৰম্ভ কৰি পাছত সামাজিক জীৱনলৈ নামি আহে। পিত্‌লেৰ ঐতিহাসিক উপন্যাসৰ বৰ্ণনাৰ চমৎকাৰিত্বই পাঠকক অভিভূত নকৰি নেথাকে। ঐতিহাসিক পণ্ডিত বৈদ্য আৰু পৰাঞ্জপেৰ কাহিনীত ঐতিহাসিক সত্যনিষ্ঠা অধিক পৰিমাণে লক্ষ্য কৰা যায়। কিন্তু, এই লিখকসকলে আদৰ্শ আৰু নয়প্ৰচাৰ উপন্যাসৰ অন্যতম উদ্দেশ্য বুলি ধাৰণা কৰিছিল। ভি. এম. যোশীয়ে 'ৰাগিণী' (১৯১৫) নামৰ উপন্যাসত গতানুগতিকভাৱে আদৰ্শ আৰু নীতি প্ৰচাৰ কৰিবলৈ নগৈ স্বকীয় নীতিবোধক সূক্ষ্ম আৰু কলাত্মক ৰূপ দিয়ে। এই লিখকে পৰৱৰ্ত্তী উপন্যাস কেইখনৰ যোগেদি মহাৰাষ্ট্ৰী উপন্যাসক উচ্চ স্তৰলৈ নিয়াত অৰিহণা যোগায়।

গুজৰাটী সাহিত্যত উপন্যাসৰ প্ৰথম আবিৰ্ভাৱ হয় নৰ্মদ যুগত (১৮৩৩-১৮৮৬)। এই জন সাহিত্যিকৰ সাহিত্য-চৰ্চ্চাৰ কাল ছোৱাত অৰ্থাৎ ঊনবিংশ শতাব্দীৰ দ্বিতীয়াৰ্দ্ধত ব্যঙ্গ, জীৱনী, নাটক আৰু শেষত

উপন্যাসৰ সৃষ্টি হয়। কিন্তু প্ৰকৃতপক্ষে গুজৰাটী উপন্যাসে প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰে গোৱৰ্দ্ধনৰাম ত্ৰিপাঠীৰ (১৮৫৫-১৯০৭) হাতত। এওঁৰ আগতে দুই-এজনে উপন্যাস ৰচনাৰ যি প্ৰয়াস কৰিছিল সি আখ্যানৰ স্তৰৰপৰা বেছি ওপৰলৈ উঠিব পৰা নাছিল। ত্ৰিপাঠীৰ প্ৰসিদ্ধ উপন্যাস 'সৰস্বতী-চন্দ্ৰ' গুজৰাটী উপন্যাস-সাহিত্যত প্ৰথম মাইলৰ স্তম্ভ বুলিব পাৰি। এই উপন্যাস চাৰিটা খণ্ডত বিভক্ত। এই কালছোৱাতে 'ভদ্ৰম্ভদ্ৰ' নামৰ ব্যঙ্গধৰ্ম্মী উপন্যাসে সমসাময়িক সমাজত আলোড়ন সৃষ্টি কৰে।

গুজৰাটী উপন্যাস

১৯১৪ চনৰ পৰা আধুনিক গুজৰাটী সাহিত্যই দ্বিতীয় স্তৰত ভৰি দিয়ে। এই বছৰতে মহাত্মা গান্ধীয়ে দক্ষিণ আফ্ৰিকাৰ পৰা উভতি আহে আৰু গুজৰাটত কৰ্ম্মজীৱন আৰম্ভ কৰে। গান্ধীজীৰ আদৰ্শ আৰু কৰ্ম্মপ্ৰেৰণাই গুজৰাটী সাহিত্যক যথেষ্ট প্ৰভাৱান্বিত কৰে। স্বাধীনতা লাভৰ প্ৰয়াস আৰু সৰ্ব্বতোমুখী সংস্কাৰ সাধন সাহিত্যৰো আদৰ্শ আৰু বিষয় হৈ পৰে। এই সময়ত গদ্যশৈলীৰো পৰিৱৰ্ত্তন ঘটে। গোবৰ্দ্ধন ৰামৰ আলঙ্কাৰিক গদ্যশৈলীৰ ঠাই সৰল আৰু শক্তিশালী গদ্যই অধিকাৰ কৰে। এই সময়ৰপৰা দ্বিতীয় মহাযুদ্ধলৈকে ভালেখিনি গদ্য-শিল্পীৰ আবিৰ্ভাৱ হয়। ইয়াৰ ভিতৰত যি কেই গৰাকী শিল্পীয়ে উপন্যাসৰ পৰম্পৰা দৃঢ়ভাৱে প্ৰতিষ্ঠা কৰে সেই সকলৰ ভিতৰত কানাইলাল মাণেকলাল মুন্সী, ৰমণলাল দেশাই, ঝাভেৰিচাঁদ মেঘানি, গুণৱন্তৰায় আচাৰ্য্য, ধূমকেতু (ছদ্মনাম) আৰু চুন্নিলাল শ্বাহৰ নাম উল্লেখযোগ্য। মুন্সীৰ প্ৰথম উপন্যাস 'পতন্-নী প্ৰভুতা' ১৯১৬ চনত প্ৰকাশ হয়। তাৰ পাছত তেওঁ গুজৰাটৰ অতীত ইতিহাসৰ যুগান্তৰকাৰী ঘটনা বা প্ৰভাৱশীল ঐতিহাসিক চৰিত্ৰক ভিত্তি কৰি কেবাখনো ঐতিহাসিক উপন্যাস ৰচনা কৰে। 'পৃথ্বী-বল্লভ' 'ভগবান কোটিল্য'কে আদি কৰি কেবাখনো উপন্যাসত ভাৰতৰ তথা গুজৰাটৰ গৌৰৱ-গাথা আৰু বিষাদ কাহিনী ৰূপ দিছে। এওঁৰ সামাজিক উপন্যাস কেইখনো গুজৰাটী সাহিত্যৰ বৰণীয় সম্পদ। ঝাভেৰিচাঁদ মেঘানিৰ কাহিনীতো অতীতৰ গুণগান এটি প্ৰধান বৈশিষ্ট্য। প্ৰথম মহাযুদ্ধৰ পাছত উদ্ভৱ হোৱা

ঔপন্যাসিক সকলৰ ভিতৰত ৰমণলাল দেশাই সকলোতকৈ জনপ্রি
এওঁৰ সৰহভাগ উপন্যাসেই সামাজিক। 'জয়ন্ত,' 'শিৰিষ', 'কোকি
'পূর্ণিমা' আদি ভালেখিনি সামাজিক উপন্যাসেৰে এওঁ গুজৰাটী সাহি
সমৃদ্ধ কৰিছে। দেশাইৰ ৰচনাৱলীত আদর্শবাদতকৈ বাস্তৱবাদৰ প্রভ
অধিক। 'পূর্ণিমা' উপন্যাসত বেশ্যাজীৱনৰ আশা-আকাঙ্ক্ষা, শোকা
অৱস্থা আৰু সৎ-জীৱন যাপনৰ আকুল হেঁপাহ চিত্রিত হৈছে। এ
'দিব্যচক্ষু' উপন্যাসত গান্ধীবাদৰ প্ৰভাৱ, 'গ্রাম-লক্ষ্মী'ত গ্রাম্য জীৱ
বিবিধ সমস্যা দাঙি ধৰিছে। এনেকৈ বহু সামাজিক উপন্যাসে
দেশায়ে গুজৰাটী উপন্যাস-সাহিত্যৰ শ্রীবৃদ্ধি সাধন কৰে। স্বাধীনত
পাছত নতুন লিখক সকলে উপন্যাসৰ ক্ষেত্ৰত ন ন পৰীক্ষা চলাইছে
আদর্শ প্ৰচাৰ, সমাজ-সমালোচনা, অতীতৰ গৌৰৱপূর্ণ অভিব্য
আৰু সংস্কাৰৰ প্ৰয়াস বুদ্ধপূর্ব্ব গুজৰাটী উপন্যাস সাহিত্যৰ প্রধ
বৈশিষ্ট্য।

অসমীয়া আৰু বঙলা সাহিত্যত গদ্য যেনেকৈ খৃষ্টীয়ান মিছনে
সকলে প্ৰৱৰ্ত্তন কৰে, তেনেকৈ ওড়ীয়া সাহিত্যৰ আধুনিক গদ
মিছনেৰিসকলৰ প্ৰচেষ্টাতে আৰম্ভ হয়। ১৮৩৬ চনত মিছনেৰিসক

ওড়ীয়া উপন্যাস

ওড়ীয়া ছাপাখানা প্ৰতিষ্ঠা কৰে। কিন্তু ত
আগতে, ১৮১১ খৃষ্টাব্দত বাইবেল ওড়ীয়া ভাষা
অনূদিত হয়। ১৮৪৩ খৃষ্টাব্দত 'ওড়ীয়া ভাষাৰ্থাভিধান'; ১৯৪৯ চ
'জ্ঞানাৰুণ' আৰু ১৮৬১ চনত 'অৰুণোদয়' নামৰ দুখন মাসি
পত্রিকা এওঁলোকে প্ৰকাশ কৰে। এই দৰেই মিছনেৰিৰ প্রচেষ্টা
আধুনিক ওড়ীয়া গদ্যৰ পত্তন হয়। মিছনেৰিসকলে ধৰ্ম্মপ্ৰচাৰৰ উদ্দে
কাহিনীযুক্ত প্ৰচাৰ-পুস্তিকা প্ৰকাশ কৰিলেও প্ৰকৃত উপন্যাস তেওঁলো
সৃষ্টি কৰা নাই। উপন্যাসৰ প্ৰৱৰ্ত্তক হ'ল ফকীৰমোহন সেনাপ
(১৮৪৩—১৯১৮)। ফকীৰ মোহনৰ স্কুলীয়া শিক্ষা বিশেষ নাছি
ইংৰাজী ভাষা-সাহিত্যও বিশেষ নেজানিছিল। কিন্তু ওড়ীয়া সমা
গ্রাম্য জীৱন আৰু সমাজৰ বিভিন্ন শ্ৰেণীৰ নৰ-নাৰীৰ ভাৱচিন্তা আ
আশা-আকাঙ্ক্ষাৰ লগত তেওঁৰ গভীৰ পৰিচয় আছিল। তেওঁৰ প্র

উপন্যাস 'ছমান আঠগুণ্ঠ' ১৯০১ চনত প্ৰকাশ হয়। এই উপন্যাসত নিৰীহ প্রজাৰ ওপৰত সাহুকৰৰ অত্যাচাৰ আৰু শোষণৰ চিত্র অঙ্কিত হৈছে। ইয়াৰ পাছত তেওঁৰ আৰু তিনি খন উপন্যাস 'লছমা', 'মামু' আৰু 'প্ৰায়শ্চিত্ত' প্ৰকাশ হয়। প্ৰথম খন ঐতিহাসিক আৰু পাছৰ দুখন সামাজিক উপন্যাস। এই উপন্যাস কেইখনত অৱশ্যে শেষত পাপৰ শাস্তি আৰু প্ৰায়শ্চিত্ত আৰু পুণ্যৰ সুফল প্ৰদৰ্শন কৰি নৈতিক আদর্শ দাঙি ধৰিছে, কিন্তু নীতি-বোধে কাহিনীৰ স্বাভাৱিক সৌন্দৰ্য্য নষ্ট কৰা নাই। তেওঁৰ কাহিনীত পটভূমি, সমাজ-চিত্ৰন, আৰু নৰনাৰীৰ চৰিত্ৰ ৰূপায়ণ বাস্তৱোজ্জ্বল ৰূপত অভিব্যক্ত হৈছে।

এই খিনিতে উল্লেখ কৰিব পাৰি যে অসমীয়া ভাষা আৰু সাহিত্যই যেনেকৈ আধুনিক যুগৰ প্ৰথম ছোৱাত বঙলা ভাষা আৰু সাহিত্যৰ অবাঞ্ছনীয় প্ৰভাৱৰ বিৰুদ্ধে যুদ্ধ কৰিব লগাত পৰিছিল, তেনেকৈ ওড়ীয়া ভাষাৰ কৰ্ণধাৰ সকলেও উনবিংশৰ শেষ আৰু বিংশ শতাব্দীৰ প্ৰাৰম্ভিক কাল-ছোৱাত বঙলা ভাষা আৰু সাহিত্যৰ প্ৰাদুৰ্ভাৱ হ্ৰাস কৰিবলৈ অশেষ চেষ্টা কৰিব লগা হৈছিল। আন হাতে আকৌ বঙলা সাহিত্যৰ দ্বাৰা ওড়ীয়া লিখকসকল প্ৰভাৱান্বিত নোহোৱাকৈ থকা নাছিল। মধুসূদন দত্ত, বঙ্কিম চন্দ্ৰ আৰু ৰবীন্দ্ৰনাথ আদিৰ ৰচনাই ওড়ীয়া সাহিত্য-সৃষ্টিত যথেষ্ট প্ৰেৰণা যোগাইছিল।

ফকীৰমোহনৰ পাছত তেওঁৰ ঠাই পূৰাব পৰা ঔপন্যাসিক বহুত দিনলৈকে ওলোৱা নাছিল। বছৰেকত এখন বা দুখন উপন্যাস প্ৰকাশ পাইছিল যদিও সেইবোৰ উল্লেখযোগ্য ৰচনা নহয়। দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ পাছৰ পৰাহে এই ভাষাত উপন্যাসে আকৌ ঠন ধৰি উঠিছে। গোপীনাথ আৰু কৃষ্ণচৰণ মহান্তি, চন্দ্ৰমণি দাস, নিত্যানন্দ মহাপাত্ৰ, কালিন্দীচৰণ পাণিগ্ৰাহী আদি ভালে কেইজন ঔপন্যাসিকে ওড়ীয়া উপন্যাসত নতুন উদ্দীপনা আনিছে।

দ্ৰাবিড়ী ভাষাগোষ্ঠীৰ চাৰিটা প্ৰধান শাখা—তামিল, তেলেগু, মালয়া-লম্ আৰু কানাড়ী (কন্নদ)। এই চাৰিটা ভাষাসাহিত্যৰ ভিতৰত তামিলৰ ঐতিহ্য সৰ্ব্ব-প্ৰাচীন আৰু সমৃদ্ধিশালী। কিন্তু প্ৰাচীন

সাহিত্যৰ সমৃদ্ধিৰ তুলনাত অধুনিক সাহিত্য কিছু দুৰ্ব্বল। ষোড়শ-সপ্তদশ শতিকাতে তামিলনাদ পৰ্ত্তুগীজবিলাকৰ সংস্পৰ্শত অ কিন্তু প্ৰকৃতপক্ষে পাশ্চাত্য সাহিত্য আৰু ভাবধাৰাই তামিল সাহি প্ৰভাৱান্বিত কৰে উনবিংশ শতাব্দীৰ মাজভাগৰ পৰাহে। ১৮ খৃষ্টাব্দত প্ৰথম তামিল আলোচনী প্ৰকাশ হয় আৰু তাৰ পাছৰ প মিছনেৰি আৰু অন্য সাংস্কৃতিক গোষ্ঠীৰ যোগেদি আধুনিক সাহি বিকাশ লাভ কৰে। পাশ্চাত্য আৰু বঙালী উপন্যাসৰ অনুবাদৰ উপ মৌলিক উপন্যাসৰ সংখ্যাও সামান্য নহয়। ৰাজম্ আয়াৰৰ 'কমলাম্ব মাধবিয়াৰৰ 'পদ্মাবতী' আৰু ষড়বন পিল্লাইৰ 'মহানঙ্গি' আদি উপন্ তামিল উপন্যাসৰ ভেটি সুদৃঢ় কৰে। 'কল্কি'—এই ছদ্মনামত f ঔপন্যাসিকৰ উপন্যাসবাজিয়ে বিংশ শতাব্দীৰ আগছোৱাত উপন্যাসৰ পৰম্ আৰু জনপ্ৰিয়তা বৃদ্ধি কৰে। 'কল্কি'ৰ ঐতিহাসিক উপন্যাসত পল্লৱ আৰু চে সাম্ৰাজ্যৰ গৌৰৱোজ্জ্বল যুগৰ চিত্ৰ আৰু ঘটনা ৰূপায়িত হৈছে। স্বাধীন আন্দোলনে সামাজিক সমস্যা, ব্যক্তি আৰু গোষ্ঠী জীৱনৰ নানা f উদ্ঘাটন আৰু প্ৰতিফলন কৰিবলৈ লিখক সকলৰ অনুপ্ৰেৰণা দান কৰে ভাৰতীৰ কল্পনা-প্ৰধান, আদৰ্শাত্মক কাহিনীবোৰেও তামিল উপন্যা ঐতিহ্য সবল কৰাত সহায় কৰিছে।

তেলেগু সাহিত্যত প্ৰথম উপন্যাস প্ৰকাশ হয় উনবিংশ শতাব্দী নবম দশকত। বীৰেশ লিঙ্গমৰ 'ৰাজশেখৰ চৰিতম'কে প্ৰথম উপন্যা বুলি গণ্য কৰা হয়। এই উপন্যাসত মধ্যবিত্ত ব্ৰাহ্মণ পৰিয়াল এটি কাহিনী আৰু পৰিয়ালৰ মুখ্য মানুহজনৰ অশেষ বিপদ-বিঘিনি অন্তত সুখাৰহ পৰিণতি প্ৰদৰ্শন কৰিছে

তেলেগু উপন্যাস

বীৰেশ লিঙ্গমৰ পাছত, বিংশ শতাব্দী প্ৰাৰম্ভিক কাল ছোৱাত, লক্ষ্মীনাৰাসিংহমৰ ঐতিহাসিক উপন্যা কেইখন বিশেষভাৱে উল্লেখযোগ্য। অন্ধ্ৰ দেশৰ সামাজি জীৱনৰ সকলো দিশ পৰিস্ফুট কৰি এই কাহিনীকাৰে 'ৰামচন্দ্ৰবিজয় নামৰ সামাজিক উপন্যাস ৰচনা কৰে। বিংশ শতাব্দীৰ প্ৰাৰম্ভিক দুই দশকত ভেঙ্কট পৰ্বতেশ্বৰ কৰুলুৰে বঙ্কিমচন্দ্ৰ, ৰমেশচন্দ্ৰ আদিৰ

প্ৰসিদ্ধ বঙলা উপন্যাস কেইখনমান তেলেগু ভাষালৈ ৰূপান্তৰিত কৰি অনূদিত উপন্যাসৰ পথ মুকলি কৰে। মহাত্মা গান্ধীৰ জাতীয় আন্দোলন আৰু ৰাজনৈতিক জাগৰণৰ পটভূমিত ৰুন্নৰ লক্ষ্মীনাৰায়ণে প্ৰসিদ্ধ 'মালা পল্লী' (১৯২১) উপন্যাস ৰচনা কৰে। ইয়াত এটা ক্ৰান্তিকাৰী যুগৰ সম্যক চিত্ৰ ফুটাই তুলিছে। তৃতীয় আৰু চতুৰ্থ দশকত তেলেগু উপন্যাস দুজন লিখকৰ ৰচনাৱলীৰ দ্বাৰা বিশেষভাৱে সমৃদ্ধ হয়। এওঁলোক হ'ল বিশ্বনাথ সত্যনাৰায়ণ আৰু অদিৰি বাপি ৰাজু। প্ৰাচীন ঐতিহ্য আৰু পৰম্পৰাৰ লগত বিশ্বনাথৰ গভীৰ পৰিচয় আৰু সহানুভূতি লক্ষ্য কৰা যায়। ক্ষীয়মান প্ৰাচীন সমাজ-ব্যৱস্থা, ৰীতি-নীতি আৰু আচাৰ-বিচাৰৰ নিখুত বিৱৰণ তেওঁৰ সামাজিক উপন্যাসবাজিত পোৱা যায়। আধুনিকতাৰ উপৰ্যুপৰি হেঁচাত প্ৰাচীন সমাজ ব্যৱস্থা ক্ৰমে ক্ষয়প্ৰাপ্ত হৈ আহিছে। লুপ্তপ্ৰায় সম্যজখনৰ তথ্যনিষ্ঠ খুটি-নাটি বিৱৰণ এওঁৰ উপন্যাসত সংৰক্ষিত হৈছে বুলি কব পাৰি। কিন্তু কাহিনীৰ শিল্প সৌষ্ঠৱ আৰু গাঁথনিৰ ফালৰপৰা এওঁৰ কাহিনী কিছু দুৰ্ব্বল। এই বিষয়ত বাপিৰাজু অধিক শিল্প-সচেতন। বিশ্বনাথৰ 'ৰেয়ি পদগলু' আৰু বাপিৰাজুৰ 'নাৰায়ণৰাও' তেলেগু সাহিত্যৰ প্ৰসিদ্ধ উপন্যাস। নৰসিংহ শাস্ত্ৰী আৰু বুচি বাবুৱে আধুনিক গদ্য-শিল্পীসকলৰ ভিতৰত বিশেষ খ্যাতি লাভ কৰিছে।

উনবিংশ শতাব্দীৰ শেষাৰ্দ্ধৰপৰা বৰ্ত্তমান মালয়ালম সাহিত্যৰ ইতিহাস আৰম্ভ হৈছে। প্ৰথম অৱস্থাত সংস্কৃত আৰু ইংৰাজী সাহিত্যৰ অনুবাদৰ ওপৰত বিশেষ গুৰুত্ব আৰোপ কৰা হৈছিল। প্ৰাৰম্ভিক অৱস্থাত সংস্কৃত শব্দ-ভাৰাক্ৰান্ত আৰু অলংকাৰবহুল গদ্যৰীতিৰ প্ৰয়োগ হৈছিল। কিন্তু ইংৰাজী শিক্ষা আৰু সাহিত্যৰ ক্ৰম বিস্তাৰ আৰু খৃষ্টীয়ান মিছনেৰিসকলৰ সাহিত্যিক প্ৰচেষ্টাৰ

মালয়ালম উপন্যাস

লগে লগে মালয়ালম গদ্য সাহিত্যই স্বাভাৱিক ৰূপ লাভ কৰে। সংবাদ পত্ৰ, প্ৰচাৰ-পুস্তিকা আৰু আলোচনী-প্ৰচলনৰ লগে লগে গদ্যই প্ৰাৰম্ভিক কালৰ মেদবহুল ৰূপ পৰিহাৰ কৰি স্বাভাৱিক সুস্থ অৱস্থালৈ আহে। উনবিংশ শতাব্দীৰ শেষাৰ্দ্ধৰ পৰা ১৯১৫ চনলৈকে এই কালছোৱাক আধুনিক মালয়ালম সাহিত্যৰ প্ৰস্তুতিৰ যুগ বুলিব

পাৰি। এই প্ৰস্তুতিৰ কালছোৱাতে উপন্যাসৰো বীজ বপন কৰা চান্দু মেননৰ 'ইন্দুলেখা' মালয়ালম উপন্যাস-সাহিত্যৰ প্ৰথম উল্লেখ ৰচনা। কৃত্ৰিম, জটিল গদ্যৰীতি পৰিত্যাগ কৰি সহজ কথিত গদ্যশৈলীত উপন্যাস ৰচনা কৰি মেননে উত্তৰ-সাধকসকলৰ কাৰণে পথ নিৰ্দ্দেশ যায়। মেননৰ অন্যতম উল্লেখযোগ্য উপন্যাস হ'ল 'সাৰদা'। এই স অৰ্থাৎ প্ৰস্তুত পৰ্ব্বৰে অন্য এজন ঔপন্যাসিক হ'ল চি. ভি. ৰমন পি এওঁৰ ঐতিহাসিক উপন্যাস 'মাৰ্ত্তণ্ড বৰ্মা' এখন সুপৰিচিত জন উপন্যাস।

১৯১৫ চনৰ পাছৰ পৰাই আধুনিক মালয়ালম্ সাহিত্যই কৈ অতিক্ৰম কৰি যৌৱনত ভৰি দিয়ে বুলি কব পাৰি। জাতীয় জাগৰণ স্বদেশ প্ৰীতিয়ে যেনেকৈ লিখকসকলক অনুপ্ৰাণিত কৰিছিল তেনে পুৰণি এলান্ধু কলীয়া অপগতিমূলক ৰীতি-নীতি, আচাৰ-ব্যৱহাৰ দূৰ নতুনক প্ৰতিষ্ঠা কৰাৰ প্ৰয়াসো এই সময়ৰ ৰচনাত প্ৰকাশ পাই এই নৱ জাগৰণৰ বাণী বহন কৰি আনিছিল ৱল্লথোল, উল্লোৰ পৰমে আয়াৰ আৰু কুমাৰন্ আশানে। এওঁলোক আছিল কবি। এওঁলোকৰ কবিতাই ঔপন্যাসিকসকলকো প্ৰভাৱান্বিত কৰিছিল। আমি দুই শ্ৰেণীৰ উপন্যাস সৃষ্টি হোৱা দেখা পাওঁ—অতীত গৌৰৱ বীৰত্ব প্ৰকাশক ঐতিহাসিক উপন্যাস আৰু সমাজৰ সংস্কাৰ আৰু পৰিৱ কামী সামাজিক উপন্যাস।

যথাৰ্থবাদ আৰু মনস্তাত্ত্বিক বিশ্লেষণে প্ৰাধান্য লাভ কৰে দশকৰপৰা। এই নতুন যুগৰ অগ্ৰণী ঔপন্যাসিক হ'ল 'চেমিন'ৰ গ্ৰ থাকাঝি শিৱশঙ্কৰ পিল্লাই, যোচেফ্ মুণ্ডাচেৰি, কেশৱদেৱ, আৰু ব এওঁলোকৰ ৰচনাত নাম্বুদ্ৰি নায়াৰ সম্বন্ধ, মাটি বৃত্তিহীন খেতিয়কৰ দুখ মাছমৰীয়া সমাজ আৰু জীৱনৰ চিত্ৰকে আদি কৰি সমাজৰ বিভিন্ন মনোৰম বিশ্লেষণ প্ৰকাশ হৈছে।

আধুনিক কন্নদ বা কানাড়ী সাহিত্যৰ ইতিহাসো যোৱা শতি মাজ-ভাগত আৰম্ভ হয় আৰু মিছনেৰিসকলেই প্ৰথম অৱস্থাত আ লয়। কেম্পু নাৰায়ণৰ 'মুদ্ৰা-মঞ্জুষা' নামৰ গদ্য কাহিনীৰপৰাই আধু

কন্নদ উপন্যাসৰ ইতিহাস আৰম্ভ কৰা হয়। এই গ্ৰন্থ প্ৰকাশ হয় ঊনবিংশ শতাব্দাৰ তৃতীয় দশকত। মহীশূৰ ৰাজ্যৰ মুন্সাদি কৃষ্ণ ৰায়ে (১৭৯৪—১৮৬৮) কন্নদ গদ্য-সাহিত্যক আগবঢ়াই নিয়ে।

কন্নদ উপন্যাস

ইংৰাজী ঔপন্যাসিকৰ বাহিৰেও মহাৰাষ্ট্ৰী ঔপন্যাসিক হৰিনাৰায়ণ আপ্তেৰ ৰচনাই উপন্যাস-সৃষ্টিত আদৰ্শ যোগায়। ১৮৬৫ চনত প্ৰথম সংবাদ-পত্ৰ 'কৰ্নাটক-প্ৰকাশিকা' প্ৰকাশ হয় আৰু এই সময়ৰ পৰাই আধুনিক সাহিত্যৰ বিভিন্ন শাখা ক্ৰমে মুঞ্জৰি উঠে। ঊনবিংশ শতাব্দীৰ শেষাৰ্দ্ধৰপৰা বিংশ শতাব্দীৰ প্ৰাৰম্ভলৈ আধুনিক কন্নদ সাহিত্যৰ প্ৰস্তুতিৰ যুগ আৰু ১৯০০—১৯২০ চনলৈকে এই ছোৱাক প্ৰতিষ্ঠাৰ যুগ বুলিব পাৰি। এম্. এচ্. পুত্তন্নৰ বাস্তৱধৰ্মী উপন্যাসৰ সৃষ্টি হয় প্ৰস্তুতি পৰ্ব্বতে। বিংশৰ আৰম্ভৰপৰা দ্বিতীয় দশকৰ শেষলৈকে কেৰুৰ, ৰামা ৰাও আদি কেবাজনো লিখকে কন্নদ উপন্যাসৰ শ্ৰীবৃদ্ধি সাধন কৰে। ১৯২০ চনৰ পাছৰপৰা এই ভাষাত উপন্যাসে প্ৰৌঢ়ত্বৰ পথত আগবাঢ়িছে বুলি কব পাৰি। এই ছোৱা কালত বেটিগেৰি, কৃষ্ণ ৰাও, কস্তুৰি, দেৱডু, কৰন্থ, মুগলি আদি বহু শিল্পীয়ে বিবিধ শ্ৰেণীৰ উপন্যাস ৰচনা কৰাৰ প্ৰয়াস দেখা যায়। বেটিগেৰিৰ 'সুদৰ্শন'ত novel of manners, কৃষ্ণ ৰাওৰ 'সন্ধ্যাৰাগ'ত চৰিত্ৰপ্ৰধান উপন্যাস, কস্তুৰিৰ 'চক্ৰদৃষ্টিত' ব্যঙ্গপ্ৰধান উপন্যাস, দেৱডুৰ 'অন্তৰঙ্গ'ত মনস্তাত্ত্বিক উপন্যাস, মুগলিৰ 'কৰণ-পুৰুষ'ত সমস্যামূলক উপন্যাস, আদ্যৰ 'বিশ্বামিত্ৰ সৃষ্টি'ত চেতনা প্ৰৱাহ (Stream of consciousness)-ৰ নিদৰ্শন দেখা পাওঁ। বেটিগেৰি, কেৰুৰ, আৰু কে. ভি. আয়াৰৰ ঐতিহাসিক উপন্যাসৰ ৰৱঙণিও এই প্ৰসঙ্গত উল্লেখযোগ্য। ব্যক্তি আৰু সমাজৰ অজ্ঞতা আৰু অবিচাৰ, প্ৰাত্যহিক জীৱনত ভণ্ডামি, বিশ্বাস আৰু ধাৰণাৰ অন্তঃসাৰশূন্যতা, সামাজিক আৰু আৰ্থিক জীৱনত বৈষম্য, যৌথ পৰিয়ালৰ সমস্যা, আধুনিক স্ত্ৰী শিক্ষাৰ প্ৰসাৰ আৰু সমাজত তাৰ প্ৰতিক্ৰিয়া, গণিকাবৃত্তি আদি বহু বিষয় আৰু সমস্যা আধুনিক কন্নদ উপন্যাসত আলোচিত হৈছে।

ওপৰত বিভিন্ন ভাৰতীয় ভাষাত উপন্যাস সাহিত্যৰ জন্ম আৰু বিস্তাৰৰ চমু পৰিচয় দাঙি ধৰা হ'ল। ইয়াৰ পৰা কেইটামান সাধাৰণ বৈশিষ্ট্য,

উদ্ভৱ আৰু বিকাশৰীতিৰ সাদৃশ্য চকুত পৰে। ইংৰাজ ৰাজত্বৰ ... লগত সকলো ভাষাৰ উপন্যাসৰ ইতিহাস জড়িত। বহু কেইটা ভ... মিছনেৰিৰ প্ৰচেষ্টাত আধুনিক গদ্য কাহিনীৰ উদ্ভৱ হয়। উপন্যাস... আগছোৱা কালত ব্যঙ্গধৰ্ম্মী কাহিনী আৰু ঐতিহাসিক উপন্যাসৰ প্ৰ... প্ৰায় এটাই কেইটা ভাষাৰ সাহিত্যতে লক্ষ্য কৰা যায়। স... সাহিত্যতে স্বাধীনতা আন্দোলনে সামাজিক উপন্যাস-সৃষ্টিত গতি... সঞ্চাৰ কৰে। প্ৰায় সকলো কেইটা ভাষাতে উপন্যাসৰ ক্ষেত্ৰত বি... পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা সন্ধানিভাৱে চলিছে দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ পাছৰ পৰ... গতিকে দেখা যায় যে সামান্য ব্যতিক্ৰম থাকিলেও মুঠতে বিভিন্ন ভাৰ... ভাষা-সাহিত্যত উপন্যাসৰ উদ্ভৱ আৰু গতিৰ সাদৃশ্য লক্ষ্য কৰা যায়।

দ্বিতীয় অধ্যায়

অসমীয়া উপন্যাসৰ প্ৰস্তুতি পৰ্ব্ব

(১)

অসমীয়া উপন্যাসৰ জন্ম হয় ঊনবিংশ শতাব্দীৰ দ্বিতীয়াৰ্দ্ধত। কিন্তু ...ততে যি পৰিবেশ আৰু পটভূমি উপন্যাস সাহিত্যৰ প্ৰতিষ্ঠা আৰু ...াশৰ কাৰণে প্ৰয়োজন অসমত সেই পৰিবেশ বিংশ শতাব্দীতহে সৃষ্টি হৈছে। সেই ফালৰপৰা চালে অসমীয়া সাহিত্যত উপন্যাসৰ অকাল-বোধন হয় বুলি কব লাগিব। ...ন্যাসৰ জন্ম কাহিনীলৈ লক্ষ্য কৰিলেই এই কথাৰ প্ৰমাণ পোৱা যায়। ...ন্যাস সাহিত্য সামন্ত যুগীয় (ফিউডেল) সমাজ নাইবা ৰাজতন্ত্ৰী ...বাল্ সকলৰ পৃষ্ঠপোষকতাত উদ্ভৱ হোৱা নাই। ফিউডেল সমাজৰ ...ত বুৰ্জোৱা সমাজৰ অভ্যুত্থানৰ লগতহে ইয়াৰ জন্ম বৃত্তান্ত জড়িত। ... বুৰ্জোৱা সমাজৰ উদ্ভৱ হৈছিল ঔদ্যোগিক বিপ্লৱৰ ফলত। এই ...্যোগিক বিপ্লৱৰ ফলত গঢ়ি উঠে ব্যৱসায়ী আৰু চাকৰিজীৱী মধ্যবিত্ত ...াজ, নগৰকেন্দ্ৰিক সভ্যতা আৰু মুদ্ৰাযন্ত্ৰৰ বহুল প্ৰচলন। ইয়াৰ লগতে ...জ্ঞানিক দৃষ্টিভঙ্গী আৰু যুক্তিবাদেও প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰিবলৈ ধৰে। ...বসায়-বাণিজ্যৰ প্ৰসাৰৰ কাৰণে মুদ্ৰা-যন্ত্ৰ আৰু সংবাদ পত্ৰৰ প্ৰয়োজন ...ঢ়ি যায়। ব্যৱসায় বাণিজ্যৰ কেন্দ্ৰ হৈ পৰিল নগৰসমূহ আৰু নগৰ-...ন্দ্ৰিক সভ্যতাই সম্প্ৰসাৰণ ঘটালে শিক্ষিত মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ। এই ...ণীয়েই দেশৰ সাংস্কৃতিক প্ৰৱাহ নতুন সুঁতিয়েদি প্ৰৱৰ্ত্তন কৰে। নগৰৰ ...ভিন্ন অঞ্চলত কফি হাউচ, ক্লাব হাউচ, আৰু নানা ধৰণৰ চিত্তবিনোদনৰ ...ংস্কৃতিক সংস্থা গঢ়ি উঠে। পুস্তিকা, প্ৰচাৰপত্ৰ, সংবাদপত্ৰৰ চাহিদা

...্যাস সৃষ্টিৰ পৰিবেশ

বাঢ়ি যায় আৰু লগে লগে পাঠকৰ সংখ্যাও বৃদ্ধি পায়। এই মধ্য ব্যৱসায়জীৱী, চাকৰিজীৱী আদিৰ অৱসৰ বিনোদনৰ উপায় স্বৰ উপন্যাসৰ জন্ম হয় নাগৰিক সভ্যতাক কেন্দ্ৰ কৰি। গণতান্ত্ৰিক ধাৰাৰ প্ৰসাৰেও ইয়াত সহায় কৰিছে। ইণ্ডিভিডুৱেল বা ব্যক্তি স মূল স্বীকাৰ আৰু মানৱতাবোধৰ ব্যাপ্তিয়ে উপন্যাস সৃষ্টিৰ অনুকূল পৰি সৃষ্টি কৰিলে। ইংলণ্ডত ঔদ্যোগিক বিপ্লৱ আৰু গণতন্ত্ৰৰ প্ৰতিপত্তি নাগৰিক সভ্যতাৰ পত্তন তুলনামূলকভাৱে আগেয়ে হয় বুলিয়েই উপন উদ্ভৱ আৰু বিকাশ তাত আগেয়ে ঘটে। ফ্ৰান্স দেশত মহাবি পাচতহে অৰ্থাৎ উনবিংশ শতাব্দীতহে উপন্যাস সাহিত্যই স্তা আৰু বালজাকৰ হাতত ভালকৈ আত্মপ্ৰকাশ কৰে। তাৰ বিপ ইংলণ্ডত অষ্টাদশ শতিকাৰ প্ৰথমাৰ্দ্ধতে উপন্যাস-সাহিত্যই প্ৰতিষ্ঠা কৰে।

ধনতন্ত্ৰবাদৰ প্ৰসাৰ, আৰু নগৰ আৰু শিল্পাঞ্চলৰ ক্ৰমবৰ্দ্ধমান ফলত যি নতুন অৰ্থনৈতিক শ্ৰেণীবিন্যাস ঘটিল আৰু তাৰ মাজেদি স্বাতন্ত্ৰ্যই মূৰ দাঙি উঠিল। উপন্যাসৰ উৎপত্তি আৰু প্ৰতিষ্ঠাৰ মূলত ব্যক্তি-স্বাতন্ত্ৰ্যৰ অবিহণাও অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি। উপন্যাসত এহাতে লিখকৰ নিজস্ব ব্যক্তিগত দৃষ্টিভঙ্গী আৰু আনহাতে সমাজৰ প্ৰেক্ষিতত ব্যক্তিৰ স্বকীয় অভিব্যক্তি দেখা পাওঁ। ব্যক্তি-স্বাতন্ত্ৰ্য ব্যক্তি-সত্তাৰ মূল্যবোধ স্বীকাৰ কৰি নোলোৱাহেঁতেন ওপৰত উল্লেখ উপন্যাসৰ বৈশিষ্ট্য দুটা প্ৰকাশ নাপালেহেঁতেন। প্ৰথম ইংৰাজ ঔপন্যা ৰিছাৰ্ডচনৰ 'পেমেলা' আৰু 'ক্লেৰিছা হাৰ্লো'—এই উপন্যাস দুখনত সাধ যুৱতী দুজনীক নায়িকা ৰূপে চিত্ৰিত কৰা সম্ভৱ হ'ল ব্যক্তি-স্বাতন্ত্ৰ্য ব্যক্তিসত্তাৰ মূল্যায়নৰ ভেটিতহে।

এতিয়া আমি যদি উনবিংশ শতাব্দীৰ অসমৰ অৱস্থালৈ কৰোঁ তেন্তে ওপৰত উল্লেখ কৰা পৰিৱেশ নাপাওঁ। অসমত তেতি নগৰকেন্দ্ৰিক সভ্যতা দৰাচলতে গঢ়ি উঠা নাছিল, শিল্পাঞ্চল হোৱা নাছিল, ব্যক্তি-সত্তায়ো প্ৰতিপত্তি লাভ কৰা নাছিল। বুৰ্জো ব্যৱসায়ী নাইবা শিক্ষিত মধ্যবিত্ত সমাজেও ৰূপলোৱা নাই, মধ্যযু

মাজিক গঠন তেতিয়াও পূৰ্ণমাত্ৰাই প্ৰতিষ্ঠিত আছিল। এই শতাব্দীৰ য দুই দশকৰ আগলৈকে ইংৰাজী শিক্ষাপ্ৰাপ্ত লোকৰ সংখ্যা আঙুলিৰ ত লেখিব পৰা আছিল। ১৮৬৪ চনলৈকে গোটেই অসমত এজনেও ণ্ট্ৰেঞ্চ পাছ কৰা নাছিল। ১৮৩৫ চনত এখন, ১৮৪৫ চনত দুখন আৰু -৭৩ চনত মাত্ৰ সাতখন হাইস্কুল গোটেই অসমত প্ৰতিষ্ঠিত হৈছিল। ৰসাগৰ, গুৱাহাটী নামত নগৰ নাছিল। দুই চাৰিজন আমোলা-মহৰি সৃষ্টি হৈছিল যদিও তেওঁলোকৰ চাবেক ঘৰ গাঁৱত আৰু প্ৰধান ব্যৱসায় খেতিহে আছিল। ইংৰাজী শিক্ষাৰ প্ৰতি অভিভাৱক সকলৰ ধাউতি বৰকৈ নাছিল। মকোষ-প্ৰখ্যাত হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাই গোপনেহে ইংৰাজী শিকিব লগা হৈছিল। তিকে দেখা যায় যে প্ৰশাসনীয় সুবিধাৰ কাৰণে চৰকাৰে দুই-চাৰিখন নগৰ াতিছিল যদিও প্ৰকৃত নাগৰিক পৰিৱেশ আৰু সভ্যতা গঢ়ি উঠা নাছিল। শ্চাত্য শিক্ষাৰ ভাল পোহৰ নপৰা অনাগৰিক পৰিৱেশত উপন্যাস াহিত্যই জীপ লব নোৱাৰাটো স্বাভাৱিক কথা। কিন্তু আমি যদি এই ময়ৰ বঙ্গ দেশলৈ চকু দিওঁ তেন্তে কেবাজনো প্ৰতিষ্ঠাশীল ঔপন্যাসিকৰ ভৱ দেখা পাওঁ। ইয়াৰ প্ৰধান কাৰণ ব্যৱসায়-বাণিজ্যৰ কেন্দ্ৰস্থল কলিকতা হানগৰীৰ অৱস্থিতি আৰু পাশ্চাত্য শিক্ষাৰ দ্ৰুত প্ৰসাৰ। বঙ্কিমচন্দ্ৰ, ৰমেশ ন্দ্ৰ এই দুজন প্ৰখ্যাত ঔপন্যাসিকে সপ্তম দশকৰপৰা একেৰাহে বহু কেইখন পন্যাস প্ৰকাশ কৰে। বঙ্কিমচন্দ্ৰৰ প্ৰথম উপন্যাস 'দুৰ্গেশনন্দিনী' ১৮৬৪ চনত কাশ হয়। ইয়াৰ আগতেও আংশিকভাৱে উপন্যাসধৰ্মী গদ্য কাহিনী ালে কেইখন প্ৰকাশ হৈছিল। পোন প্ৰথম উপন্যাস-কল্প ৰচনা 'নববাবু' িলাস ১৮২১ চনতে প্ৰকাশ হয়। ১৮৬৪ চনত 'দুৰ্গেশ নন্দিনী'ৰ আৱিৰ্ভাৱে ঙ্গ সাহিত্যত উপন্যাসৰ যি দৃঢ় পদক্ষেপৰ সূচনা কৰিলে অসমীয়া উপন্যাস াহিত্যত সেই পদক্ষেপ আৰম্ভ হ'ল উনবিংশৰ শেষ দশকত, 'ভানুমতী,' াহৰী,' 'মিৰি জীয়ৰী' আদি উপন্যাসৰ সৃষ্টিৰ যোগেদি। অসমতকৈ বহুত াগেয়ে পাশ্চাত্য শিক্ষাৰ পোহৰ পোৱা আৰু মহানগৰীৰ সুবিধা লাভ কৰা ঙ্গ সমাজে উপন্যাসৰ ক্ষেত্ৰত মাত্ৰ ত্ৰিশ বছৰৰ প্ৰাচীনতা দাবী কৰিব াৰে। অৱশ্যে এইছোৱা কালতে বঙ্গ-উপন্যাসে বহুদূৰ আগ বাঢ়ি গ'ল। 'ভানুমতী' বা 'মিৰি-জীয়ৰী' ৰচনাৰ আগৰ কালছোৱালৈ যদি আমি

লক্ষ্য কৰোঁ। তেন্তে সেই কালছোৱা উপন্যাসৰ ইতিহাস একেবাৰে শূন্য ব
কৰ নোৱাৰোঁ। এই কালছোৱাক উপন্যাস সাহিত্যৰ উদ্যোগ-পৰ্ব্ব বা প্ৰস্তু
পৰ্ব্ব বুলি কলে ভুল নহব। মোটামুটিভাৱে 'অৰুণদই'ৰ আৱিৰ্ভাৱৰ
'জোনাকী'ৰ আৱিৰ্ভাৱলৈকে এই কালছোৱাক আমি অসমীয়া উপন্যা
উদ্যোগ-পৰ্ব্ব বুলিব পাৰোঁ। তলৰ ছেদ কেইটাত এই প্ৰস্তুতি পৰ্ব্বৰ
বিৱৰণ দাঙি ধৰা হ'ল।

অসমীয়া উপন্যাস পাশ্চাত্য বিশেষকৈ ইংৰাজী শিক্ষা আৰু সাহিত
প্ৰভাৱৰ ফল। গতিকে প্ৰাক্-বৃটিছ যুগলৈ ইয়াৰ উহ বিচাৰি যোৱা
সাৰ্থকতা নাই যদিও কাহিনী কোৱা আৰু শুনাৰ যি এটা স্বাভাৱিক প্ৰবৃ
মানুহৰ আছে আৰু যি প্ৰবৃত্তি বাস্তৱতাৰ ভেটিত চৰিতাৰ্থ কৰিবলৈ যোৱ
প্ৰয়াসতে উপন্যাসৰ জন্ম সেই প্ৰবৃত্তি প্ৰাক্‌বৃটিছ যুগত ৰামায়ণ, মহাভাৰ
পুৰাণাদিৰ কাহিনীয়ে, বধকাব্য, হৰণ-কাব্য আৰু লোকগাঁথাসমূহে বি
পৰিমাণে চৰিতাৰ্থ কৰিছিল। বিশেষকৈ ৰোমাঞ্চধৰ্ম্মী বধকাব্য আৰু প্ৰ
কাব্যসমূহে অৱসৰ মুহূৰ্ত্তত জনসমাজৰ চিত্ত বিনোদন কৰিছিল ; অৱ
ধৰ্ম্মীয় প্ৰভাৱৰ প্ৰাবল্য আৰু অলৌকিক দেৱ-মাহাত্ম্যৰ কাৰণে এইবোৰ বাস্ত
জীৱনৰসত অভিষিক্ত হব নোৱাৰিছিল। এইবোৰৰ নায়ক-নায়িকা দেৱ
বা দেৱানুগৃহীত অসাধাৰণ নৰ-নাৰী। বাস্তৱ জীৱনৰ সুখ-দুখ, মানৱ-চৰি
স্বাভাৱিক আৰু বাস্তৱ অভিব্যক্তি ইয়াত পোৱা নাযায়, তদুপৰি ভক্তি
ধৰ্ম্মভাৱৰ পৰিমণ্ডল বা বাতাৱৰণ সৃষ্টি কৰিবলৈ বিবিধ প্ৰকাৰ ছন্দৰ মাধ্য
বিষয়বস্তু ৰূপ দিবলৈ প্ৰয়াস কৰা হৈছিল। গতিকে এই প্ৰাচীন ধৰ্ম্ম
কাব্যসমূহে কিছু পৰিমাণে আজিকালিৰ উপন্যাসৰ ঠাই লৈছিল যদি
সেইবোৰত উপন্যাসৰ প্ৰকৃতি বা লক্ষণ একো নাছিল। ইংৰাজী শি
আৰু সাহিত্যৰ প্ৰসাৰৰ লগে লগে ধৰ্ম্মীয় গণ্ডীৰপৰা মুক্ত হৈ অসমী
সাহিত্যই বিস্তীৰ্ণ ক্ষেত্ৰলৈ ওলাই আহে। দেৱমাহাত্ম্যৰ ঠাই ললে মান
মাহাত্ম্যই, অলৌকিকতাৰ ঠাই ললে বাস্তৱতাই, পাৰলৌকিক আকাঙ্ক্ষ
ঠাইত ঐহিক আশা-আকাঙ্ক্ষাই খোপনি পুতিলে আৰু সাহিত্যই ছন্দৰ নূপু
পিন্ধি নৃত্য ভঙ্গিমাত গতি নকৰি গদ্যৰ স্বাভাৱিক পদক্ষেপত আগবাঢ়ি
কিন্তু ইংৰাজসকল অহাৰ লগে লগেই যে এনে পৰিবৰ্ত্তনৰ জোৱাৰ আহি

নহয়। দৰাচলতে ওপৰত উল্লেখ কৰা বৈশিষ্ট্যসমূহ সন্তালনিকৈ দেখা
য় উনবিংশ শতাব্দীৰ শেষাৰ্দ্ধতহে। ইংৰাজবিলাকে দেশ অধিকাৰ কৰি
ন প্ৰশাসন-ব্যৱস্থা প্ৰৱৰ্ত্তন কৰিলে যদিও ভাষা আৰু সাহিত্যৰ প্ৰতি
ওঁলোকে উদাসীনতা প্ৰদৰ্শন কৰিলে। কেৱল উদাসীনেই নহয়,
য়ে সময়ে তেওঁলোকে স্বাৰ্থান্বেষী দলৰ প্ৰৰোচনাত বিৰুদ্ধাচৰণহে
বিছিল। ফলত অসমীয়া ভাষাৰ ঠাইত প্ৰায় চল্লিশ বছৰ বঙালী ভাষা
ক্ষালয় আৰু আদালতত অন্যায়ভাৱে প্ৰৱৰ্ত্তন কৰি অসমীয়া ভাষা
ৰু সাহিত্যৰ গতি ৰুদ্ধ কৰি দিয়ে। এই সময়ছোৱাত ব্যক্তিগত
ৰু বেচৰকাৰী অনুষ্ঠানৰ প্ৰচেষ্টাত অসমীয়া ভাষা আৰু সাহিত্যৰ
চা কিছু নোহোৱাকৈ থকা নাছিল। এই বেচৰকাৰী অনুষ্ঠানৰ ভিতৰত
মেৰিকান বেপ্টিষ্ট মিছনেৰি চোচাইটিৰ প্ৰচেষ্টা সৰ্ব্বপ্ৰথমে উল্লেখযোগ্য।
ৰশ্যে অসমীয়া সাহিত্যৰ উন্নতি এওঁলোকৰ উদ্দেশ্য নাছিল, তেনে
াৰাহেঁতেন তেওঁলোকে ধৰ্ম্মগ্ৰন্থ ৰচনা আৰু অনুবাদ নকৰি ছেক্সপীয়েৰ,
ন্টেনৰ অমৰ গ্ৰন্থ অনুবাদ কৰিলেহেঁতেন। তেওঁলোকৰ উদ্দেশ্য যিয়েই
থাকক, গদ্যক সাহিত্যৰ স্বাভাৱিক বাহনৰূপে প্ৰতিষ্ঠা কৰিলে এওঁলোকেই।
পন্যাস এবিধ গদ্য-কাহিনী, গতিকে গদ্যৰ প্ৰতিষ্ঠা নোহোৱাকৈ উপন্যাসৰ
ষ্টি হব নোৱাৰে। প্ৰাচীন অসমীয়াত গদ্যৰ প্ৰয়োগ নথকা নহয়, কিন্তু
ৰ প্ৰয়োগ আছিল সীমাবদ্ধ। সাহিত্যৰ প্ৰধান বাহন আছিল ছন্দ। এই
মিছনেৰিসকলেই সাহিত্যৰ চুকত আত্মগোপন কৰি থকা গদ্যৰ উপপথক
াজপথলৈ পৰিণত কৰিলে। গদ্যৰ প্ৰতিষ্ঠা আৰু বিকাশৰ লগত সংবাপত্ৰ,
দ্ৰাযন্ত্ৰ, পাঠ্য পুস্তক আৰু শিক্ষা আৰু যুক্তিবাদৰ প্ৰসাৰ আৰু সংযোগ
ৰশ্যেই মানি লব লাগিব। ভাবাবেগৰ স্বাভাৱিক বাহন ছন্দ, যুক্তি আৰু
স্তুনিষ্ঠতাৰ স্বাভাৱিক বাহন গদ্য। মিছনেৰিসকলে মুদ্ৰাযন্ত্ৰৰ প্ৰতিষ্ঠা,
ংবাদপত্ৰৰ প্ৰকাশ, ব্যাকৰণ আৰু অভিধান প্ৰণয়ন আৰু বিভিন্ন গদ্য পুথি
প্ৰকাশৰ যোগেদি গদ্যক সাহিত্য প্ৰকাশৰ প্ৰধান মাধ্যমৰূপে প্ৰতিষ্ঠা কৰি
উপন্যাস ৰচনাৰ পথ পৰিষ্কাৰ কৰিলে। 'অৰুণদই'ৰ যোগেদি দেশ-বিদেশৰ
সংবাদ, আৰু পাশ্চাত্য দেশৰ ভাৱধাৰা পৰিৱেশন কৰি মানুহৰ মন
যুক্তিনিষ্ঠ আৰু কথা-সাহিত্যৰ প্ৰতি স্পৃহা জগাই তোলে। দৈনন্দিন জীৱনত

ব্যৱহাৰ্য্য কথিত ভাষাক সাহিত্যিক মৰ্য্যাদা দান কৰি উপন্যাসৰ পথ কৰি দিয়ে। বঙ্গদেশৰ শ্ৰীৰামপুৰৰ কেৰি চাহাবৰ তত্ত্বাৱধানত পোন বাইবেল গদ্যলৈ ৰূপান্তৰিত হয়। এই বাইবেলৰ দ্বিতীয় সংস্কৰণ খৃষ্টাব্দত প্ৰকাশ হয়: ইয়াৰ পাচত আমেৰিকান বেপ্টিষ্ট মিছনে অসমত প্ৰচাৰকেন্দ্ৰ স্থাপন কৰি গদ্যত বহু ট্ৰেক্ট বা প্ৰচাৰ পুস্তিকা আ প্ৰণয়ন আৰু প্ৰকাশ কৰে। ইয়াৰ ভিতৰতে বিশেষভাৱে উল্লে ব্ৰাউনৰ ব্যাকৰণ আৰু ব্ৰনচনৰ অভিধান। অসমীয়া ভাষা যিম পদ্যবন্ধ ৰচনাৰ বাহন আছিল তিমান দিনে ব্যাকৰণ আৰু অ প্ৰয়োজন বিশেষ নাছিল। কিন্তু যেতিয়া ছপা গদ্যৰ প্ৰচাৰ হবলৈ পাঠ্য পুস্তক, চিন্তা আৰু মনন প্ৰক্ৰিয়াৰ গদ্য বাহন হৈ পৰিল ব্যৱহাৰিক জীৱনৰ লগত সাহিত্য কিছু পৰিমাণে সংযুক্ত হৈ পৰিল ব্যাকৰণ আৰু অভিধানৰো প্ৰয়োজন হৈ পৰিল। এই কাৰ্য্যত মিছনেৰিসকলে আৰু তাৰ পাছত হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাই আত্মনিয়োগ কৰে গদ্য ৰচনাৰ সুদৃঢ় ভেটি নিৰ্ম্মাণ কৰি যায়। এনে ধৰণে ছন্দক স্থানৰপৰা নমাই গদ্যক সাহিত্যৰ প্ৰধান মাধ্যমৰূপে প্ৰতিষ্ঠা কৰা হ'ল

খৃষ্ট-ধৰ্ম্ম প্ৰচাৰ কাহিনী

ইয়াৰ পাচত লক্ষ্য কৰিবলগীয়া গদ্য-কাহিনীৰ উদ্ভৱ আৰু বি ধাৰা। ১৮৫০-৫১ চনত 'অৰুণোদই'ত ছোৱাকৈ অনূদিত আৰু তাৰ বহু কিতাপ আকাৰে প্ৰকাশ হোৱা 'যাত্ৰিকৰ (জাত্ৰিকৰ জাত্ৰা) প্ৰথমে উল্লেখ কৰিব পাৰি। অনুবাদকৰ নাম জনা যদিও ই মিছনেৰিৰ ৰচনা সেই বিষয়ে সন্দেহ নাই। পাপভাৰক্লিষ্ট কেনেকৈ মুক্তিপথৰ (Path of salvation) পথিক হয় আৰু ভগৱৎ দৰ্শনলাভৰদ্বাৰা জীৱন ধন্য কৰিব পাৰে ৰূপকৰ মাধ্যমেৰে সেই মানস ইতিহাস অপূৰ্ব্ব সমীক্ষা আৰু সহানুভূতিৰে বুনিয়নে কৰিছে। বুনিয়নে গ্ৰন্থাৰম্ভত কৈছে—"As I walked thr wilderness of this world I lighted on a certain place w was a den and laid me down in the place to sleep; as I slept I dreamt a dream." অৰ্থাৎ স্বপ্নৰ সহায়ত মোক্ষ

যাত্ৰীৰ যাত্ৰাৰ অভিজ্ঞতা বৰ্ণনা কৰিছে। ইয়াৰ চৰিত্ৰবোৰো ৰূপাকত্মক, যেনে Mr. Worldly Wiseman, Ignorance, Piety, Talkative Faithful ইত্যাদি। ৰূপকাশ্ৰিত হলেও চৰিত্ৰবোৰ নিষ্প্ৰাণ আৰু নিস্তেজ বুলিব নোৱাৰি, ৰূপকৰ আৱৰণ ভেদ কৰি চৰিত্ৰবোৰে পাঠকৰ অন্তৰত জীৱন্ত ৰূপে প্ৰতিভাত হয়। ইংৰাজী সাহিত্যত এই Piligrim's Progressক উপন্যাস-সাহিত্যৰ নিৰ্ম্মাণত প্ৰথম ইটক বুলি ধৰা হয়। মিছনেৰিসকলে ৰূপকাত্মক কাহিনীটো কথিত গদ্যত অনুবাদ কৰি দীৰ্ঘায়তন গদ্য-কাহিনীৰ বা উপন্যাসৰ পথৰ সন্ধেদ দি যায়। অৱশ্যে 'যাত্ৰিকৰ যাত্ৰা'ত যি গদ্য প্ৰয়োগ কৰা হৈছে সি পৰিমাৰ্জ্জিত কলাত্মক (artistic) গদ্য নহয়, আৰু কিছু পৰিমাণে ইংৰাজী বাক্যৰীত্যাশ্ৰয়ী। তদুপৰি ইয়াৰ কাহিনী ভাগ সুদৃঢ় বা সুসংবদ্ধ নহয়। খৃষ্টীয়ান, বিশেষকৈ পিউৰিটান মতবাদ আৰু বিশ্বাস প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ ইয়াত ৰূপকৰ সহায় লৈছে। দহোটা অধ্যায়ত বৰ্ণিত হোৱা কথাসমূহৰ সংযোগ সেতু হ'ল মোক্ষপ্ৰয়াসী খৃষ্টীয়ান জন, যি জনৰ আধ্যাত্মিক যাত্ৰাৰ বিৱৰণেই মূল প্ৰতিপাদ্য বিষয়। অনুবাদ হলেও, অসংস্কৃত গদ্যত ৰচিত হলেও, আৰু জীৱনৰসাশ্ৰিত সুসংবদ্ধ কাহিনীৰ অভাৱ সত্ত্বেও 'যাত্ৰিকৰ যাত্ৰা'ই ভৱিষ্যত উপন্যাস-সাহিত্যৰ দূৰসম্ভাৱনা দাঙি ধৰিছিল। এই মিছনেৰিসকলে বাইবেলৰ 'অ'ল্ড টেষ্টামেণ্ট'ৰ ৰুথ আৰু যোচেফৰ কাহিনীও (Story of Ruth) অসমীয়া গদ্যলৈ ৰূপান্তৰিত কৰি কাহিনী ৰচনাৰ পথ মুকলি কৰি যায়। বাইবেলৰ এই ৰুথৰ কাহিনীটো বৰ মনোৰম। এ. কে. গাৰ্ণিয়ে ১৮৮০-৮১ চনত ৰুথ আৰু যোচেফৰ কথা ৰচনা কৰে।

'যাত্ৰিকৰ যাত্ৰা' আৰু 'ৰুথৰ কাহিনী' ৰচনা কৰাৰ মাজতে কেইবাখনো উল্লেখযোগ্য কাহিনীমূলক প্ৰচাৰগ্ৰন্থ মিছনেৰিসকলে প্ৰকাশ কৰে। এই কেইখন হল 'কামিনীকান্ত' (১৮৭৭),'এলোকেশী বেশ্যাৰ কথা' (১৮৭৭), 'ফুলমণি আৰু কৰুণা'। এই তিনিও খন গ্ৰন্থ বেভাৰেণ্ড গাৰ্ণি চাহাবৰ তত্ত্বাৱধানত ৰচিত আৰু প্ৰকাশিত হয়। 'কামিনীকান্ত' আৰু 'এলোকেশী বেশ্যাৰ কথা' মিঃ গাৰ্ণিয়ে আৰু 'ফুলমণি আৰু কৰুণা' শ্ৰীমতী গাৰ্ণিয়ে লিখে। 'এলোকেশী বেশ্যাৰ কথা' আৰু 'ফুলমণি আৰু কৰুণা' বঙলা

ভাষাৰপৰা অনূদিত। প্ৰথমখন মিছ এম. ই. লেছলিয়ে ৰচনা কৰা উ
ধৰ্ম্মী উপন্যাসিকাৰ ভাঙনি। মিছ লেছলিৰ মূল উপন্যাসিকাখন ব
নে ইংৰাজী ভাষাত ৰচিত হৈছিল জনা নাযায়। কিন্তু কাহিনীটোৰ না
নায়িকা বঙালী, পটভূমি কলিকতা আৰু ৰচিত হৈছিল বঙালী সম
উদ্দেশ্য কৰি। গতিকে ইংৰাজী ভাষাত মূল কাহিনীটো ৰচনা
কথাটো বৰ বিশ্বাসযোগ্য নহয়। 'ফুলমণি আৰু করুণা' মিছেচ মু
বঙলা কাহিনীৰ অসমীয়া অনুবাদ। এইটো অনুবাদ কৰে ব্ৰি
গাৰ্ণিয়ে। তলত এই কাহিনী দুটাৰ চমু বিৱৰণ দাঙি ধৰা হ'ল।

'এলোকেশী বেশ্যাৰ কথা' ১৮৭৭ চনত প্ৰকাশ হয়, পুস্তিক
৩৪ পিঠীয়া। ইয়াত এলোকেশী নামৰ এজনী কুমলীয়া কালতে বি
হোৱা যুৱতীৰ জীৱনৰ বিচিত্ৰ অভিজ্ঞতা, প্ৰলোভনত পৰি পদস্
ৰক্ষিতা আৰু পাচত বেশ্যাৰূপে জীৱন-যাপন আৰু সৰ্ব্বশেষত
খৃষ্ট ধৰ্ম্মত আশ্ৰয় লৈ পৱিত্ৰ জীৱনৰ পথলৈ প্ৰত্যাৱৰ্ত্তন প্ৰদৰ্শন কৰি
কাহিনীটো চমুকৈ এনে ঃ

বালিকা বয়সতে এলোকেশীৰ বিয়া হয়। স্বামীনো কি বুজিব পৰা
হওঁতে আঠ বছৰ বয়সতে বিধবা হয়। বয়স বাঢ়ি যোৱাৰ লগে লগে
গৃহতে তাই সামান্য লিখা-পঢ়া আৰু কাপোৰত ফুলতোলা, আদি শি
কাৰ্য্য শিকে। লাহে লাহে তাই ভালপোৱা কি বস্তু বুজিব পৰা
তাইৰ ককায়েকৰ বন্ধু ক্ষেত্ৰমোহনৰ লগত এদিন পৰিচয় হয় আৰু ফুল
লগ পাই তাইৰ ৰূপৰ প্ৰশংসা কৰে আৰু বৈধব্য অৱস্থাৰ কথা কৈ সহানু
প্ৰকাশ কৰে। ক্ষেত্ৰমোহনৰ প্ৰশংসা আৰু সহানুভূতিয়ে তাইৰ মন গ
পেলায়। মন-ভুলোৱা কথাত তাইৰ প্ৰত্যয় জন্মি এদিন ক্ষেত্ৰবাবুৰ ল
ঘৰৰপৰা পলাই গ'ল। ক্ষেত্ৰ বাবুৱে তাইক সুকীয়াকৈ থাকিবলৈ সু
কৰি দিলে আৰু ৰক্ষিতা বা উপপত্নী স্বৰূপে ৰাখিলে। ক্ষেত্ৰবা
নিজৰ পত্নীক অৱহেলা কৰি ৰক্ষিতা এলোকেশীৰ প্ৰতি অনুৰক্ত হ
এনে সময়তে এদিন তাই খৃষ্টধৰ্ম্মৰ প্ৰচাৰিকা এজনীৰ লগত পৰিচয়
আৰু মহাপ্ৰভু যীশুৱে কেনেকৈ এজনী পতিতা তিৰোতাক উদ্ধাৰ কৰি
তাৰ বিৱৰণ প্ৰচাৰিকাৰ মুখৰপৰা শুনিবলৈ পায়। এলোকেশীৰ ল

চাৰিকাৰ ঘনিষ্ঠতা ক্ৰমে বাঢ়ি যোৱা দেখি ভয় পাই ক্ষেত্ৰবাবুৱে প্ৰচাৰিকাৰ
ট বন্ধ কৰি দিয়ে। ক্ষেত্ৰবাবুৰ নতুন আমোদ-প্ৰমোদৰ আয়োজনত
লোকেশীৰ বাইবেল চুকত সোমাল। কিন্তু দুৰ্ভাগ্যক্ৰমে কিছু দিনৰ
চত ক্ষেত্ৰবাবুৰ বেমাৰত মৃত্যু হ'ল। এলোকেশী পুনৰ নিঠৰুৱা
ল। তাইৰ জীৱিকাৰ উৎস বন্ধ হ'ল। গহনা-গাথৰি বেচি এনেকৈ
কিছুদিন চলিল। কিন্তু শেষত যেতিয়া কোনো উপায় নোহোৱা হ'ল
তেতিয়া তাই বেশ্যা-বৃত্তি অৱলম্বন কৰিবলৈ বাধ্য হ'ল। বেশ্যা-বৃত্তি ললেও
কিছুদিনৰ মূৰত তাইৰ মনলৈ অনুশোচনা আহিবলৈ আৰম্ভ কৰে।
প্ৰচাৰিকাই তাইৰ মনত ইতিপূৰ্ব্বেই যি খৃষ্ট ধৰ্ম্মৰ বীজ বপন কৰিছিল
এতিয়া সিয়েই অঙ্কুৰিত হয়। তাই আকৌ বাইবেল পঢ়িবলৈ আৰম্ভ
কৰে। কিছুদিনৰ মূৰত তাই নিৰাশ্ৰয় আৰু অসুস্থ অনুভৱ কৰি
হস্পিটেলত আশ্ৰয় লয় আৰু তাতে এগৰাকী ধাৰ্ম্মিকা তিৰোতাক লগ পায়।
তাই এলোকেশীক বাইবেল পঢ়ি শুনায় আৰু খৃষ্ট ধৰ্ম্মত শৰণ লবলৈ অনুপ্ৰেৰণা
দিয়ে। সেই মানুহ গৰাকীৰ প্ৰভাৱতে এলোকেশীয়ে খৃষ্টধৰ্ম্ম গ্ৰহণ কৰে আৰু
জীৱনৰ শেষ কালছোৱা পৱিত্ৰ জীৱন যাপন কৰি শান্তিৰে কটায়।

ওপৰত দিয়া কাহিনীটোৰ ৰূপৰেখাৰপৰা এইটো সহজে ধৰিব পাৰি
যে ইয়াত এখন পূৰ্ণাঙ্গ উপন্যাসৰ মৌলিক উপাদান নিহিত আছে। আমাৰ
হিন্দু সমাজত বালবিধবাৰ সমস্যাটো এসময়ত বৰ জটিল সমস্যা হৈ পৰিছিল।
বহুতো হতভাগিনী তিৰোতাই জৈৱিক তাড়না, প্ৰলোভন, প্ৰবঞ্চনাত পৰি
সমাজভ্ৰষ্টা হৈছিল, নাইবা দেহৰক্ষাৰ আন উপায় নাপাই বেশ্যাবৃত্তি অৱলম্বন
কৰিব লগাত পৰিছিল। নিষ্ঠুৰ সমাজ-ব্যৱস্থাত ক্ষতবিক্ষত হোৱা এনে
বালবিধবাৰ করুণ ইতিহাসৰ এটি বাস্তৱ অথচ অতি চমু আৰু সৰল
নিৰাভৰণ চিত্ৰ 'এলোকেশী বেশ্যাৰ কথা'ই দাঙি ধৰিছে। কাহিনীটো জটিল
নহয়, চৰিত্ৰ নাইবা পৰিস্থিতিৰ ব্যাপক বিশ্লেষণো ইয়াত নাই। খৃষ্টধৰ্ম্মৰ
গুণ আৰু প্ৰশংসাবাণীয়ে কাহিনীটোৰ ঠায়ে ঠায়ে ৰসভঙ্গ কৰিছে যদিও
এলোকেশীৰ প্ৰতি পাঠকৰ সহানুভূতি নাজাগি নাথাকে। উপন্যাসৰ
বাস্তৱতা ইয়াত আছে কিন্তু কাহিনী ৰচনাৰ নতুনত্ব আৰু বৈচিত্ৰ্য, চৰিত্ৰ
বিশ্লেষণ আৰু ঘটনা পৰম্পৰাৰ সজীৱ চিত্ৰণ ইয়াত নাই।

'এলোকেশী বেশ্যাৰ কথা'ৰ সমকালীন ৰচনা 'কামিনীকা… এলোকেশীৰ কাহিনীৰ দৰে এই কাহিনীৰো পটভূমি কলিকতাৰ কাষ… ঠাই, আৰু নায়ক-নায়িকা বঙালী সমাজৰ অন্তৰ্ভুক্ত। কাহিনীটোৰ… বিৱৰণ এনে :

কলিকতাৰ কাষৰ গৌৰীপুৰ গাঁৱৰ ৰামজয় বন্দ্যোপাধ্যায়ৰ দু… ছোৱালী আৰু এটি ল'ৰা। ডাঙৰজনী ছোৱালীৰ নাম সৰলা আৰু ল… টোৰ নাম অম্বিকাচৰণ, বি-এ পাছ। সৰলা গা… বিৱাহিতা। ওচৰৰ প্ৰতাপপুৰ গাঁৱৰ ৰাম… চট্টোপাধ্যায়ৰ শিক্ষিত পুতেক কামিনীকান্তলৈ সৰলাক বিয়া দিয়া হৈছি… কামিনীকান্তই খৃষ্টধৰ্ম্মৰ সত্যতা উপলব্ধি কৰি পিতাক আৰু শহুৰেক ক… অনুমতি নোলোৱাকৈ সেই ধৰ্ম্ম গ্ৰহণ কৰিলে। পিতাক ৰামচন্দ্ৰই… ধৰ্ম্মলৈ ঘূৰাই আনিবলৈ অনেক তৰ্কবিতৰ্ক আৰু বুজনি দিও বিফল… পুতেকৰ লগত সকলো সম্পৰ্ক ছেদ কৰি উভতি আহিল। শহুৰেক… জয়েও চেষ্টা কৰি ব্যৰ্থ হ'ল; সৰলাৰ চকুপানীয়ে বাট নেদেখা হ… এনেতে সৰলাৰ বান্ধৱী হেমাঙ্গীৰ স্বামী নৰেন্দ্ৰই কামিনীকান্তক লগ… সৰলাৰ অৱস্থাৰ কথা বিবৰি কোৱাত কামিনীকান্তই কলে—"মই সৰ… একদিনৰ নিমিত্তেও পাহৰা নাই" এই বুলি নৰেন্দ্ৰৰ হাতত সৰলালৈ এ… চিঠি দিলে। এনেকৈ স্বামী-স্ত্ৰীৰ মাজত পত্ৰ-বিনিময় হবলৈ ধৰিলে… এনেকৈ কামিনীকান্তই আঠখন আৰু তাৰ প্ৰত্যুত্তৰত সৰলাই চাৰিখন… দিয়ে। প্ৰত্যেকখনতে কামিনীকান্তই খৃষ্টধৰ্ম্মৰ সত্যতা আৰু শ্ৰেষ্ঠতা যু… সহকাৰে প্ৰদৰ্শন কৰিবলৈ চেষ্টা কৰে। সেই চিঠিত দাঙি ধৰা যিবো… যুক্তি সৰলাই বুজিব আৰু বিশ্বাস কৰিবলৈ টান পাইছিল সেইবো… সম্বন্ধে তেওঁৰ মন্তব্য বা ধাৰণাৰ কথা প্ৰত্যুত্তৰত জনাইছি… এইবোৰ স্বামী-স্ত্ৰীৰ প্ৰণয়-পত্ৰ নহয় আৰু ইয়াত বিৰহ-বিচ্ছে… হা-হুমুনিয়াহ নাই, আছে মাথোঁ খৃষ্টধৰ্ম্ম সম্পৰ্কে আলোচনা আ… যুক্তি। অৱশেষত সৰলায়ো স্বামীৰ যুক্তিত প্ৰত্যয় মানি তেওঁ… অনুসৰণ কৰিলে, অৰ্থাৎ খৃষ্টধৰ্ম্ম গ্ৰহণ কৰিলে আৰু দুয়ো সুকীয়াকৈ… লৈ সুখে-সন্তোষে কাল কটাবলৈ ধৰে। কাহিনীৰ এয়ে চমু পৰিচয়।

…কাহিনীটোত সৰ্ব্বমুঠ ১৫টা অধ্যায় আছে, সপ্তম অধ্যায়লৈকে কাহিনীৰ …ত কিছু স্বাভাৱিক, বাকী আঠোটা অধ্যায় কেৱল চিঠিৰ আদান-প্ৰদান …ক খৃষ্টধৰ্ম্ম সম্পৰ্কে আলোচনা। এই চিঠিবোৰত স্বামী-স্ত্ৰীৰ অন্তৰৰ …ৰিচয় নাই, হৃদয়ৰ বেদনা অনুভূত নহয়। প্ৰথম সাতোটা অধ্যায়ত …ৰ্মীয় আলোচনা কিছু পৰিমাণে আছে যদিও কাহিনীৰ ৰেখাঙ্কন তাত …ছে। এইছোৱাৰ বিৱৰণো ঠায়ে ঠায়ে মনত লগা। তলত উদ্ধৃত …া অংশ কেইটা তাৰে নিদৰ্শন।

"এই প্ৰকাৰে অনেক দুখেৰে নিশা নিওৱা হ'ল, এক নিমিষো চক্ষু …দিব নোৱাৰিলে। আকাশৰ চন্দ্ৰ এক ফালৰপৰা আন ফাললৈ গৈ বাৰীৰ …তৰত লুকাল। হেজাৰ হেজাৰ তৰা ওৰে ৰাতি চকীয়ালৰ দৰে জাগি …কি দিনপতিৰ ভয়ত নিদ্ৰা গ'ল। পক্ষীবিলাক জাগি উঠিল আৰু …লাহল শবদেৰে আপোন আপোন বাহৰপৰা বাহিৰ হৈ সৃষ্টিকৰ্ত্তাৰ …ণকীৰ্ত্তন কৰিব ধৰিলে।" (তৃতীয় অধ্যায়)

"স্বামায়েই যাৰ সৰ্ব্বধন, সেই সৰলাই জানো কামিনীকান্তৰ বিষয়ে …ভাবি থাকিব পাৰে? সেয়ে খাটৰ ওপৰত বহি কোনে কান্দিব লাগিছে? …খন ভৰি খাটৰ ওপৰত, আন এখন ভৰি মাটিত ঝুলিব লাগিছে। চুলি …কলি, চুলিৰ খোপা আউলী-বাউলী হৈ পৰি মুখপদ্ম আবৃত কৰিছে। …সই ক'লা চুলি-কোছাৰ মাজেদি চকুৰপৰা লোতক ওলাই তাইৰ চম্পাফুলৰ …ৰ্ণৰ সদৃশ সুন্দৰ গালেদি বৈ গৈ খাটৰ ওপৰত টোপাটোপে পৰিছিল।" (চতুৰ্থ অধ্যায়)

ওপৰত উদ্ধৃত কৰা নিদৰ্শন দুটা সৰল অথচ অনুভূতিসূচক বিৱৰণৰ …াৰা আবেদনশীল হৈ পৰিছে। অৱশ্যে এই ৰচনাৰীতি সততে ৰক্ষা কৰিব পৰা নাই, প্ৰচাৰক-মনোবৃত্তিয়ে ৰচনাৰীতি নীৰস কৰি পেলাইছে। …কাহিনীৰ বিকাশৰ ফালে লক্ষ্য কৰিলেও সপ্তমৰপৰা চতুৰ্দ্দশ অধ্যায়লৈকে …ঘটনাৰ কোনো পৰিবৰ্ত্তন নাই, নায়িকাৰ মনৰ ধৰ্ম্মীয়-ধাৰণাৰ হে পৰিবৰ্ত্তন ঘটিছে। চৰিত্ৰৰ পৰিণতিও সৰলাত বাহিৰে বাকীবোৰৰ নাই। উপন্যাস …খন প্ৰচাৰধৰ্ম্মী হোৱাৰ কাৰণেই উপন্যাসৰ অত্যাৱশ্যকীয় চৰিত্ৰ-চিত্ৰণ আৰু কথা-বৈচিত্ৰ্যৰ প্ৰতি লিখক উদাসীন হব লগা হ'ল।

শ্ৰীমতী গাৰ্ণিয়ে মিছেচ মুলেনৰ 'ফুলমণি আৰু করুণা' নামৰ
উপন্যাসখন অনুবাদ আৰু প্ৰকাশ কৰে। কিন্তু পুথিখন অনুবাদ
প্ৰকাশ হোৱাৰ উল্লেখহে পোৱা যায় ; পু
সম্পূৰ্ণৰূপেই অপ্ৰাপ্য হৈ পৰিছে। অ
বেপ্টিষ্ট মিছনেৰি চোচাইটিৰ লগত নিশ্চয়

ফুলমণি আৰু করুণা

দেশৰ শ্ৰীৰামপুৰৰ মিছনেৰিসকলৰ যোগাযোগ আছিল। বাইবেলৰ
অসমীয়া অনুবাদ শ্ৰীৰামপুৰৰ মিছনেৰিসকলৰ তত্বাৱধানতে সম্পূৰ্ণ
অসমত বেপ্টিষ্ট মিছনৰ শাখা প্ৰতিষ্ঠা হোৱাৰ পাচতো শ্ৰীৰামপুৰৰ
ঘনিষ্ঠ সংযোগ ৰাখিছিল আৰু শ্ৰীৰামপুৰৰ মিছনেৰিসকলে বঙলাত
কৰা পুথি অসমীয়ালৈ অনুবাদ কৰিছিল। 'ফুলমণি আৰু করুণা'
'এলোকেশী বেশ্যাৰ কথা'ৰ দৰেই 'কামিনীকান্ত'ও সম্ভৱতঃ বঙ
অনুবাদ।

ফুলমণি আৰু করুণা দুজনী দেশীয় খৃষ্টীয়ান নাৰীৰ কাল্পনিক কাহি
এই কাহিনীৰ মূল লেখিকা হ'ল হানা কেথেৰিণ মেলেন্স, পাচত মি
মুলেন নামেৰে হয়তো পৰিচিত হয়। এই কাহিনী বঙলা ভাষাত ১৮
চনত প্ৰকাশ হয়। কাহিনীটোৰ পৰিসৰ এশ বছৰৰ আগৰ পুথিৰ তুল
যথেষ্ট ডাঙৰ। অসমীয়ালৈ এই গ্ৰন্থ অনুবাদ কৰোঁতে যথাযথভাৱে
হৈছিলনে, কিছু অংশ বাদ দি চমু ৰূপতহে প্ৰকাশ কৰা হৈছিল
নাযায়। কাহিনীটোত স্ত্ৰী-চৰিত্ৰৰ প্ৰাধান্য দেখা যায়। পুৰুষ-চৰি
প্ৰসঙ্গক্ৰমেহে অৱতাৰণা কৰা হৈছে। ফুলমণি আৰু করুণা—এই দুটা
প্ৰধান চৰিত্ৰৰূপে চিত্ৰিত কৰা হৈছে যদিও, সিহঁতৰ আশে-পাশে অ
তিনিটি নাৰী চৰিত্ৰই পাঠকৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰে। এওঁলোক হ'ল—সুন্দ
ৰাণী আৰু পিয়াৰী। প্ৰত্যেকটি চৰিত্ৰকে কেন্দ্ৰ কৰি একোটি কাহি
গঢ়ি উঠিছে। সুন্দৰী ফুলমণিৰ ছোৱালী, সেই কাৰণে ফুলমণি আ
সুন্দৰীৰ কাহিনীৰ মাজত যোগাযোগ আছে, কিন্তু অন্য চৰিত্ৰক কে
কৰি গঢ়ি উঠা কাহিনীৰ মাজত ঘনিষ্ঠতাৰ অভাৱ লক্ষ্য কৰা যায়। ফুল

১.। আনন্দৰাম ঢেকিয়াল ফুকনে 'A Few Remarks on Assame
Language নামৰ পুস্তিকাত 'ফুলমণি আৰু করুণা'ৰ কথা উল্লেখ কৰিছে।

দেশীয় খৃষ্টীয়ান মহিলা, তাইক সংসাৰৰ আদৰ্শ খৃষ্টীয়ান পৰিবাৰ হিচাবে প্ৰদৰ্শন কৰা হৈছে। ফুলমণিৰ বৰ জীয়েক সুন্দৰীয়ে স্কুলৰ পঢ়া সাং কৰি চহৰৰ ইউৰোপীয় ভদ্ৰলোকৰ ঘৰত আয়াৰ চাকৰি লয়। প্ৰতিবেশী মাতাল যুৱক মধুৱে সুন্দৰীক বিয়া কৰিব খোজে, ফুলমণিয়ে কিন্তু সেই প্ৰস্তাৱত সম্মত নহয়। চহৰত থাকি সুন্দৰীয়ে আত্মমৰ্য্যাদা-সচেতন হৈ পৰে আৰু নিজৰ অভিৰুচি মতে চন্দ্ৰকান্ত নামৰ চৰিত্ৰবান যুৱকৰ লগত প্ৰণয়াসক্ত হৈ বিবাহত আবদ্ধ হয়।

ৰাণী আৰু সুন্দৰী সমবয়স্কা। সুন্দৰীক বিয়া কৰিবলৈ নাপাই মধুৱে ৰাণীক বিয়া কৰে। মাতাল মধুৱে ৰাণীক অকথ্য অত্যাচাৰ আৰম্ভ কৰে। কিন্তু কিছুদিনৰ পাচত তাৰ কলেৰা ৰোগত মৃত্যু হয়। স্বামীৰ মৃত্যুৰ পাচতে ৰাণীৰ এজনী ছোৱালী জন্ম হয় আৰু অনেক কষ্টৰ মাজেদি কাল কটাব লগা হয়। অৱশেষত পাছুৰী চাহাবৰ যত্নত নবীন নামৰ যুৱকৰ লগত তাইৰ পুনৰ বিবাহ হয় আৰু সুখেৰে কাল যাপন কৰিবলৈ ধৰে।

লেখিকাৰ সকলোতকৈ উল্লেখযোগ্য চৰিত্ৰ হ'ল করুণাৰ কাহিনী আৰু চৰিত্ৰ। করুণাৰ চৰিত্ৰ স্থিতিশীল নহয়, তাইৰ ক্ৰম পৰিণতি লেখিকাই দেখুৱাইছে। ফুলমণিৰ পৰিচ্ছন্নতা, কৰ্ম্মশীলতা আৰু নৈতিকতাৰ বিপৰীতে করুণাক প্ৰদৰ্শন কৰিছে অলস, কৰ্ত্তব্যবিমুখ আৰু কলহপ্ৰিয় নাৰীৰূপে। কিন্তু কাহিনী আগবাঢ়ি যোৱাৰ লগে তাইৰ চৰিত্ৰত পৰিবৰ্ত্তনে দেখা দিছে। ইংৰাজ মহিলাৰ (খৃষ্টীয়ান) সংস্পৰ্শত ধীৰে ধীৰে তাইৰ স্বভাৱৰ পৰিবৰ্ত্তন ঘটিছে। প্ৰথম অৱস্থাত তাইক মাতাল গিৰিয়েকৰ লগত কাজিয়া কৰা, কাম-বন নকৰি ইঘৰ-সিঘৰত বস্তু খুজি ঘূৰি ফুৰা, ল'ৰা-ছোৱালীক অসৎ কাৰ্য্য কৰিবলৈ উদগনি দিয়া আদি কাৰ্য্যত ৰত থকা দেখিবলৈ পাওঁ। কিন্তু ইংৰাজ মহিলাৰ সংস্পৰ্শত আহি ক্ৰমে তাইৰ স্বভাৱ বদলি হয়। গিৰিয়েককো সেৱা-শুশ্ৰূষা কৰি সৎ পথলৈ আনিবলৈ সক্ষম হয়। গিৰিয়েকে মদ খাবলৈ এৰি দিলে। তাই স্বামীক ঘূৰাই পালে। জীৱনৰ শূন্য-পাত্ৰ ভৰি উঠিল। তাই নিয়মিতভাৱে গীৰ্জালৈ যাবলৈ ধৰিলে আৰু ধাৰ্ম্মিক জীৱনৰ সূত্ৰপাত হ'ল।

পিয়াৰী নামৰ বৃদ্ধাক লৈয়ো এটি চমু কাহিনী সংলগ্ন কৰি দিছে স্বামীক পৰিত্যাগ কৰি তাই খৃষ্টধৰ্ম্ম গ্ৰহণ কৰিছিল। শেষ বয়সলৈকে খৃষ্টধৰ্ম্মত অটল মতি ৰাখি কেনেকৈ ইহ জীৱন ত্যাগ কৰিলে তাৰ বিৱৰণ মনত লগাকৈ বৰ্ণনা কৰিছে।

উপন্যাসৰ কাহিনী কেইটাৰ মাজেদি বঙালী গ্ৰাম্য জীৱন, সুন্দৰ আৰু বাস্তৱ পৰিৱেশ, গ্ৰাম্য চৰিত্ৰৰ অভিব্যক্তি, আচাৰ-নীতি-কুসংস্কাৰ আদিৰ জীৱন্ত চিত্ৰ ফুটি উঠিছে। খৃষ্টধৰ্ম্মৰ শ্ৰেষ্ঠতা প্ৰতিপন্ন কৰাৰ প্ৰয়াস আছে যদিও উৎকট প্ৰচাৰধৰ্ম্মিতাৰপৰা উপন্যাসখন মুক্ত।

মিছনেৰিসকলৰ প্ৰচাৰধৰ্ম্মী কাহিনী কেইটা প্ৰকাশ হোৱাৰ প্ৰায় সম-সাময়িকভাৱে হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ 'বাহিৰে ৰং চং ভিতৰে কোৰাভাতুৰি' (১৮৭৬) প্ৰকাশ হয়। 'কোৰাভাতুৰি' ব্যঙ্গাত্মক কাহিনী, প্ৰচাৰধৰ্ম্মী ৰচনা নহয়। উপন্যাসৰ যি দুটা প্ৰধান অঙ্গ— সুগঠিত-সুবিন্যস্ত কাহিনী আৰু নিটোল চৰিত্ৰাঙ্কন ইয়াত নাই। কাহিনীৰ এটি ক্ষীণ আভাস আছে আৰু

বাহিৰে ৰং চং ভিতৰে কোৰা-ভাতুৰি

ক্ষীণ সূত্ৰতে কিছুমান এফলীয়া আৰু অতিৰঞ্জিত চৰিত্ৰক ওলমাই ৰখা হৈছে। প্ৰকৃত প্লট ৰচনাৰ প্ৰয়াস ইয়াত দেখা নাযায়; ব্যঙ্গৰ দৃষ্টিৰে অঙ্কন কৰা কিছুমান পৰিস্থিতিৰ ই সমষ্টি মাত্ৰ। প্ৰকৃত প্লটনিৰ্ম্মাণ আৰু বিকাশৰ নিমিত্তে কাহিনীৰ আদি, মধ্য আৰু অন্ত্যস্থলৰ মাজত কাৰ্য্য-কাৰণ সম্পৰ্ক আৰু ঘটনা-পৰম্পৰাৰ স্বাভাৱিক পৰিণতি থাকিব লাগিব, আৰু পৰিস্থিতিসমূহে পাৰম্পৰ্য্য ৰক্ষা কৰি কাহিনী পৰিপুষ্ট কৰিব লাগিব। 'কোৰাভাতুৰি'ৰ পৰিস্থিতিসমূহৰ মাজত তেনে স্বাভাৱিক পাৰম্পৰ্য্য আৰু কাহিনীৰ সুস্থ বিকাশ নাই। 'কামিনীকান্ত' বা 'এলোকেশী'ৰ কাহিনী সবল নহলেও ঘটনাৰ ধাৰাবাহিকতা আৰু পাৰম্পৰ্য্য যি আছে 'কোৰাভাতুৰি'ত কিন্তু সেইটো নেই। ইংৰাজ আমোলৰ আগছোৱাৰ ভিতৰি ফোঁপোলা সমাজখনৰ ভণ্ড, চৰিত্ৰহীন আৰু দুৰ্নীতিগ্ৰস্ত একশ্ৰেণী ব্যক্তিৰ কদৰ্য্য ৰূপ প্ৰকাশ কৰিবৰ কাৰণে যেনে পৰিস্থিতিৰ প্ৰয়োজন তেনে পৰিস্থিতি কিছুমান একেলগে গাঁথি ৰখা হৈছে। যিডাল সূতাত

এই পৰিস্থিতিসমূহ গাঁথি ৰখা হৈছে সেই সূতাডাল গোবৰ্দ্ধন আতা আৰু আইচুদেৱৰ ব্যভিচাৰক কেন্দ্ৰ কৰি নিৰ্ম্মাণ কৰা হৈছে। এই দুটা চৰিত্ৰৰ কাৰ্য্য-কলাপৰ লগত বীৰেন্দ্ৰ বৰুৱা, মৰ্কটেশ্বৰ ফুকন, ভণ্ডেশ্বৰ বৰুৱা, ড্ৰিঙ্ক ৱাণ্ডী ইট্ৰেল চাহাব, কোদালৰাম বৰদলৈ আদিৰ ভণ্ডামি, কুসংস্কাৰ, অন্ধবিশ্বাসমূলক কাৰ্য্য আৰু ব্যৱহাৰ সংযোগ দিয়া হৈছে। চৰিত্ৰবোৰ টাইপ, একশ্ৰেণী ব্যক্তিৰ অতিৰঞ্জিত প্ৰতীভু। এই চৰিত্ৰবোৰৰ সকলো দিশ নাপাওঁ, কেৱল ভণ্ডামি বা দুৰ্নীতিপূৰ্ণ সামাজিক দিশটোৰ একোটি অতিৰঞ্জিত চিত্ৰহে পাওঁ, সেই কাৰণে ইয়াৰ চৰিত্ৰবোৰ একমুখী। সিহঁতৰ ব্যক্তিগত প্ৰেম-প্ৰীতি, আশা-আকাঙ্ক্ষা, দুখ-বেদনা, পাৰিবাৰিক আকৰ্ষণ-বিকৰ্ষণ আদিৰ মানৱীয় অনুভৱৰ অভিব্যক্তি ইয়াত নাই। লিখকৰ উদ্দেশ্য জীৱনৰ সুখ-দুখ, আশা-নিৰাশাৰ এটি সজীৱ আবেগ-সঞ্চাৰী কাহিনী চিত্ৰণ কৰা নহয়, কুসংস্কাৰ আৰু ভণ্ডামিৰ ক্লেদকূপত আকণ্ঠ নিমজ্জিত এখন সমাজৰ তথা ব্যক্তিৰ বিভৎসৰূপ এটা দাঙি ধৰা। চৰিত্ৰসমূহৰ নামবোৰেই লিখকৰ ব্যঙ্গধৰ্ম্মী দৃষ্টিৰ চিনাকি দিয়ে। ভণ্ডেশ্বৰ (ভণ্ড), বীৰেন্দ্ৰ (ভয়াতুৰ), গোবৰ্দ্ধন (মূৰ্খ), কোদালৰাম (অজ্ঞ) আদি নামবোৰলৈ মন কৰিলেই ব্যঙ্গধৰ্ম্মিতাৰ প্ৰমাণ পোৱা যায়। ব্যঙ্গ প্ৰধান ৰচনা কেতিয়াও শ্ৰেষ্ঠ উপন্যাসৰ শ্ৰেণীলৈ উঠিব নোৱাৰে, কাৰণ এনে ৰচনাত উপন্যাসৰ প্ৰয়োজনীয় অঙ্গবোৰৰ সুস্থ আৰু কলাত্মক বিকাশলৈ লক্ষ্য ৰখা নহয়। চুইফ্‌টৰ 'গালিভাৰচ ট্ৰেভেল', ভল্‌টেয়াৰৰ 'কেন্দিদ' ব্যঙ্গ হিচাপে যিমানেই শক্তিশালী আৰু প্ৰভাৱশালী ৰচনা নহওক, উপন্যাসৰ শ্ৰেষ্ঠত্ব দাবী কৰিব নোৱাৰে। শ্লেষ আৰু ব্যাজস্তুতিপ্ৰধান ৰচনাৰীতি প্ৰকৃত উপন্যাসৰ শ্ৰেষ্ঠত্ব ৰীতি হব নোৱাৰে। 'কোৰাভাতুৰি'ত এই দুটাই ব্যঙ্গৰ প্ৰধান মাধ্যমৰূপে প্ৰয়োগ হৈছে।

হেমচন্দ্ৰ বৰুৱা প্ৰথম অসমীয়া ব্যঙ্গ লেখক। এই ব্যঙ্গধৰ্ম্মী ৰচনাৰ আদৰ্শ ইংৰাজী সাহিত্য পৰাই সম্ভৱতঃ গ্ৰহণ কৰিছিল। ব্যঙ্গধৰ্ম্মী হলেও 'কোৰাভাতুৰি'ৰ গদ্যই অসমীয়া গদ্যৰীতিৰ বিকাশত এটি বিশেষ পদক্ষেপ বুলি কব পাৰি।

'কোৱাভাতুৰি' প্রকাশৰ আঠ বছৰৰ পাচত অর্থাৎ ১৮ চনত পদ্মাৱতী দেৱী ফুকননীৰ 'সুধৰ্ম্মাৰ উপাখ্যান' প্রকাশ হ ৪২ পৃষ্ঠাৰ এই পুস্তিকাখনত 'সজ আৰু অ মানুহৰ কাৰ্য্যৰ ফল' দেখুৱাই উদ্দেশ্য। ছ পৰিচ্ছেদত কাহিনীটোৰ পৰিণতি দেখুৱা হৈছে। কাহিনী চমুকৈ এনে :

সুধৰ্ম্মাৰ উপাখ্যান

সত্যবান আৰু মাধৱচন্দ্র দুয়ো পৰম বন্ধু, দুয়ো বিৱাহিত। সত্যবান পত্নী সুধৰ্ম্মা আৰু মাধৱচন্দ্রৰ লীলাবতী। দুয়ো বন্ধু বণিজ বেহাবৰ কাৰ বিদেশলৈ ওলাল, লগতে পত্নী দুগৰাকীকো ললে। যাওঁতে ব্রহ্মপুত্র ধুমুহা উঠি নাও বুৰাত কোন কেনি গ'ল তাৰ উৱাদিহ নাপালে। সত্যবা কাঠ এডোখৰত ধৰি পাৰত উঠিল। সুধৰ্ম্মা আৰু লীলাৱতীক উটি যাওঁ বুঢ়া নাৱৰীয়া এজনে পাই উদ্ধাৰ কৰে। তাৰ পাচত এজন ধনী মানু সুন্দৰী সুধৰ্ম্মাক নানা প্রলোভন দেখুৱাই কাম ভাব প্রদর্শন কৰাত দু সখী ৰাতি পলাই গৈ এখন হাবিত আশ্রয় লয়। কিন্তু তাতো এটা ব্যা তেওঁলোকক অকলশৰে পাই বলাৎকাৰ কৰিব খোজাত এজন তপস্বী তেওঁলোকক ৰক্ষা কৰি কাষত থকা আশ্রমত আশ্রয় দিয়ে। ইয়া থাকোঁতেই আন এগৰাকী দুৰ্ভাগিনী নাৰীয়ে আশ্রমত আশ্রয় লয়; তে হ'ল মনোহৰ বৰুৱাৰ উৎপীড়িতা পত্নী মনোৰমা।

ইফালে সত্যবানে সুধৰ্ম্মা আৰু লীলাৱতী জীৱিত থকাৰ সম্বাদ পা অন্বেষণ কৰি ফুৰোঁতে এখন আশ্রমৰ কাষতে এজন অনুতপ্ত বিষাদম লোকক লগ পায়। এওঁৱেই মনোহৰ বৰুৱা। পত্নীক কৰা অত্যাচাৰ কাৰণে তেওঁ এতিয়া অনুতপ্ত। দুয়ো আশ্রমতে থাকিবলৈ লয়। এ আশ্রমৰ কাষলৈ এদিন ফুৰিবলৈ যাওঁতে সুধৰ্ম্মাই বাঁহীৰ মাত শুনি আকু হৈ পৰে, কাৰণ সেই বাঁহীৰ সুৰত যেন হেৰোৱা স্বামীৰ সন্দেদ লুকাই আছে। সুধৰ্ম্মাই সঁচাকৈয়ে স্বামী সত্যবানক অলপ পাচতে লগ পায় মনোহৰৰ লগতো মনোৰমাৰ পুনৰ মিলন হ'ল সেই আশ্রমতে। কিন্ত কোনো সন্দেদ পোৱা নগ'ল মাধৱচন্দ্রৰ, লীলাৱতী সেই কাৰণে বৰ অসুখী কিছুদিনৰ মূৰত নৈত গা ধুবলৈ যাওঁতে ঘাটত নাও বান্ধি বিশ্রাম লোৱা

মাধৱচন্দ্রকো লগ পালে। মাধৱচন্দ্রই নাও বুৰাৰ পাচত কেনেবাকৈ ৰক্ষা পাই নিজ ঠাইলৈ উভতি গৈছিল। কিছুদিনৰ মূৰত পুনৰ ওলাই আহোঁতে আচম্বিতে লীলাৱতী, সুধৰ্ম্মা আদিক লগ পায়। পুনৰ মিলনৰ পাচত সকলোটি নিজ ঠাইলৈ উভতি গৈ সুখে-সন্তোষে জীৱন কটায়।

ওপৰৰ কাহিনীটোত অলৌকিকতা নাই যদিও প্রাচীন আখ্যানৰ ৰীতি অনুসৰণ কৰিছে। মুনি, মুনি-কন্যা, আশ্রম, ব্যাধ আদিয়ে কাহিনীটোক প্রাচীন আখ্যানৰ পৰ্য্যায়লৈ লৈ গৈছে। লেখিকাৰ শেষ মন্তব্যও এই প্রসঙ্গত প্রণিধানযোগ্য—"পাঠক, ন্যায় আৰু ধৰ্ম্মত চলিলে মানুহৰ কাৰো হানি নাই। দেখা, সত্যবান, সুধৰ্ম্মা, মাধৱচন্দ্র, লীলাৱতী, মনোৰমা এওঁবিলাক এনে বিপদত পৰাতো ঈশ্বৰে ৰক্ষা কৰিলে। ইমান কষ্টৰ পাচতো সুখী হ'ল। মানুহে ইচ্ছা কৰিলে নিজৰ স্বভাৱ নিজে সংশোধন কৰিব পাৰে। য'তে ধৰ্ম্ম ত'তে জয়।" কাহিনীটোৰ মাজে মাজেও ধৰ্ম্মীয় আলোচনা আছে। ধৰ্ম্মীয় প্রভাৱ থাকিলেও প্রচাৰধৰ্ম্মী মনোভাৱ উৎকটভাৱে প্রকাশ পোৱা নাই। আকস্মিক সংযোগ, অপ্রত্যাশিত ঘটনাই কাহিনীটোক বাস্তৱধৰ্ম্মী উপন্যাসৰপৰা ভালেখিনি আঁতৰাই নিছে, পৰিবেশ আৰু পৰিস্থিতি সেই কাৰণে ঠায়ে ঠায়ে অস্বাভাৱিক হৈ পৰিছে। চৰিত্র বোৰৰ বিশ্লেষণ আৰু বিকাশো বিশেষ নাই। তথাপি গদ্য-কাহিনীৰ বিকাশত 'সুধৰ্ম্মাৰ উপাখ্যান'ৰ ঐতিহাসিক মূল্য অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি।

এহাতে 'সুধৰ্ম্মাৰ উপাখ্যান' আৰু আনহাতে 'কামিনীকান্ত' বা 'এলোকেশীৰ কথা' তুলনা কৰি চালে এই কথা সহজে ধৰিব পাৰি যে খৃষ্টীয়ান কাহিনী কেইটা অধিক বাস্তৱ; পৰিস্থিতি বৰ্ণনা আৰু ঘটনা বিকাশ স্বাভাৱিক। পাশ্চাত্য লিখকৰ লেখনীনিসৃত কাৰণেই বাস্তৱতা অধিক পৰিস্ফুট। খৃষ্টধৰ্ম্মৰ প্রচাৰবাণী আৰু প্রশংসা থকা সত্ত্বেও এলোকেশী বা কামিনীকান্তই পাঠকৰ দৃষ্টি অধিকভাৱে আকৰ্ষণ কৰে।

'সুধৰ্ম্মাৰ উপাখ্যান'ৰপৰা 'ভানুমতী', 'লাহৰী' 'মিৰি-জীয়ৰী' আদিলৈ সময়ৰ দূৰত্ব যৎসামান্য, কিন্তু ৰচনাৰীতিৰ ব্যৱধান যথেষ্ট। এই কম সময়ৰ ভিতৰতে ইমান পৰিবৰ্ত্তন কেনেকৈ সম্ভৱ হ'ল? ইয়াৰ কাৰণ

বিচাৰি গলে আমি কলিকতীয়া প্ৰবাসী ছাত্ৰসমাজৰ সাহিত্যিক আ- লনলৈ আঙুলিয়াব লাগিব। ১৮৮৮ চনত কলিকতা প্ৰবসুৱাসকলে অস- ভাষাৰ উন্নতি-সাধিনী সভা স্থাপন কৰে। এই স-

নতুন যুগৰ আৰম্ভ

জৰিয়তেই সকলো প্ৰবাসী অসমীয়া ছাত্ৰ আৰু অন্য লোক সমবেত হৈছিল আৰু অসমীয়া সাহিত্যৰ উন্নতিকল্পে আলোচনা ক- কৰ্ম্মপন্থা গ্ৰহণ কৰিছিল, যাৰ ফলত ১৮৮৯ চনত এই সভাৰ মুখপাত্ৰ 'জোনা- প্ৰকাশ হয়। এই সভাৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য এইদৰে ব্যাখ্যা কৰা হৈছিল—"কেঁ- মাতৃভাষা কেনেকৈ ডাঙৰ-দীঘল হ'ব, কেনেকৈ সি পৃথিবীৰ আন ধনী ত- উন্নতিশীল ভাষাৰ সমান হৈ আপোন গৌৰৱ-বেলিৰ পোহৰ চাৰিওফালে পেল- তুথীয়া আৰু এন্ধাৰ অসমৰ মুখ পোহৰাব পাৰিব, কেনেকৈ সি দুৰ্ব্ব- ৰুগীয়া জীৰ্ণ অৱস্থাৰ পৰা সবল, সুস্থ আৰু শকত অৱস্থা পাব তাৰ উপা- সাধনেই এই সভাৰ উদ্দেশ্য।" সভাৰ উদ্যোক্তাসকলে বঢ়িয়াকৈ বুজি- যে সময়ৰ লগত সঙ্গতি ৰাখি সাহিত্য সৃষ্টি কৰিবলৈ হলে প্ৰাচীন ৰী- পৰিহাৰ কৰি পাশ্চাত্য সাহিত্যৰ আদৰ্শ লব লাগিব। ইংৰাজী ভা- আৰু সাহিত্যই বহল জগতখনৰ প্ৰৱেশদ্বাৰ। গতিকে সেই সাহিত্য- আদৰ্শৰূপে ৰাখি মাতৃভাষা আৰু সাহিত্যৰ উন্নতি সাধন কৰিবলৈ অ- ভা, উ, সা, সভাৰ সভ্যসকল উঠি পৰি লাগিল। ফলত জন্ম হ'ল 'জোনাকী' (১৮৮৯) আৰু তাৰ এবছৰৰ পাচত 'বিজুলী' (১৮৯০)। ঐতিহাসি- প্ৰবন্ধ, ভ্ৰমণ বৃত্তান্ত, খুহুটীয়া ৰচনা, গীতি-কবিতা আদি প্ৰকাশৰ উপৰি 'জোনাকী'ত 'পদুমকুঁৱৰী' আৰু 'বিজুলী'ত 'ভানুমতী' উপন্যাস ছোৰ- ছোৰাকৈ প্ৰকাশ হৈছিল। এয়ে প্ৰকৃত উপন্যাসৰ শুভ প্ৰতিষ্ঠা। দুবছ- মানৰ ভিতৰত আৰু দুখন উল্লেখযোগ্য উপন্যাস ৰচিত হয়। সেই দুখন হ'- গোহাঞি বৰুৱাৰ 'লাহৰী' (১৮৯২) আৰু ৰবদলৈৰ 'মিৰি-জীয়ৰী' (১৮৯৪)

অ, ভা, উ, সা, সভাৰ ৰভাঘৰ নিৰ্ম্মাণৰ পূৰ্ব্বে ৰভাতলিখন যিসক- চিকুণাই মুচি-লেপি থৈছিল সেইসকলৰ অৱদানো অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি- ১৮৭০ চনৰপৰা ১৮৮৮ লৈকে এই কেইবছৰত মিছনেৰিসকলৰ প্ৰচেষ্টা- উপৰিও অসমীয়া সাহিত্যিকসকলৰ প্ৰচেষ্টাই অসমীয়া সাহিত্যক নৰূপ- সজাই গতিশীল কৰাত সহায় কৰিছিল। হেমচন্দ্ৰ বৰুৱা, গুণাভিৰাম

বৰুৱা, বলিনাৰায়ণ বৰা, ৰমাকান্ত চৌধুৰী, ভোলানাথ দাস, লম্বোদৰ বৰা আদি লেখকসকলক 'জোনাকী' বা 'বিজুলী'য়ে সৃষ্টি কৰা নাছিল। হেম-চন্দ্ৰৰ নাটক, ব্যঙ্গ ৰচনা, গুণাভিৰামৰ নাটক, জীৱনচৰিত, ভ্ৰমণ বৃত্তান্ত, ৰমাকান্তৰ অমিত্ৰাক্ষৰী কাব্য, লম্বোদৰৰ সমালোচনামূলক প্ৰবন্ধ আৰু ভোলানাথ দাসৰ অমিত্ৰাক্ষৰী কাব্য, খণ্ড কবিতাই জোনাকী যুগৰ ফেঁহুজালি দিয়ে। তদুপৰি 'আসাম বিলাসিনী' (১৮৭১—৮৩) 'আসাম বন্ধু' (১৮৮৫—৮৬), 'মৌ' (১৮৮৬), 'আসাম তৰা' (১৮৮০—৯০) আদি এই সময়ছোৱাত প্ৰকাশ হোৱা আলোচনীসমূহে অসমীয়া সাহিত্যত গদ্য আৰু কবিতাৰ ন চানেকি প্ৰৱৰ্ত্তন কৰে। এই যুগৰ লেখকসকলেই পাশ্চাত্য সাহিত্যৰ বিভিন্ন ৰস অসমীয়া সাহিত্যত প্ৰয়োগ কৰাৰ চেষ্টা কৰে। বিশেষকৈ হেমচন্দ্ৰ বৰুৱা, গুণাভিৰাম বৰুৱা, লম্বোদৰ বৰা আদিয়ে গদ্যৰ এটি নিভাঁজ সবল-সুস্থ ৰূপ প্ৰতিষ্ঠা কৰি যায়। গদ্য-সাহিত্যৰ পৰৱৰ্ত্তী বিকাশত এওঁলোকৰ গদ্যৰ চানেকিয়ে যথেষ্ট প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰে।

পাশ্চাত্য সাহিত্যৰ আদৰ্শত ৰচনা কৰা সাহিত্যৰ আবেদন বিশেষকৈ নব্য-শিক্ষিত সমাজতে আবদ্ধ থকাটো স্বাভাৱিক। উনবিংশ শতাব্দীৰ শেষ দুই দশকত এনে পাঠকৰ সংখ্যা কিছু পৰিমাণে বৃদ্ধি পায়। ১৮৭৪ চনত স্কুলসমূহত শিক্ষাদানৰ মাধ্যম বঙলাৰ ঠাইত অসমীয়া হবৰ কাৰণে আইন জাৰি হয়, লগে লগে নহলেও কেই বছৰমানৰ পাচত এই ব্যৱস্থাই সুফল প্ৰদৰ্শন কৰে আৰু স্কুল আৰু ছাত্ৰৰ সংখ্যাও বাঢ়ে। ১৮৭৩ চনত মধ্য ইংৰাজী স্কুল আছিল এঘাৰখন, ১৮৮৯—১৮৯৮ চনত বত্ৰিশখনলৈ বৃদ্ধি পায়। ১৮৭৩—৭৪ চনত হাইস্কুলৰ সংখ্যা আছিল সাতখন, ১৮৯৮—৯৯ চনত বৃদ্ধি পাই তেৰখন হয়গৈ। গতিকে দেখা যায় যে ইংৰাজী শিক্ষাৰ প্ৰসাৰ আৰু ছাত্ৰ সংখ্যা বৃদ্ধিৰ লগে লগে পাশ্চাত্য সাহিত্যৰ আদৰ্শত ৰচনা কৰা অসমীয়া সাহিত্যৰো প্ৰয়োজন-আদৰ বাঢ়িবলৈ ধৰে। অ. ভা. উ. সা. সভাৰ সভ্যসকলে 'জোনাকী' কাকতত উপন্যাস আৰু নাটক প্ৰকাশ কৰিবলৈ মনত বল পাইছিল ইংৰাজী শিক্ষাৰ প্ৰসাৰৰ ফালে দৃষ্টি ৰাখিয়েই।

তৃতীয় অধ্যায়

অসমীয়া উপন্যাসৰ আদি-পৰ্ব্ব

'জোনাকী' আৰু 'বিজুলী'ৰ আৱিৰ্ভাৱে অসমীয়া সাহিত্যৰো এটা নতুন যুগৰ কেনেকৈ সূচনা কৰিলে এই বিষয়ে আগৰ অধ্যায়ৰ শেষত আলোচনা কৰা হৈছে। ইংৰাজী আৰু সমসাময়িক বঙলা সাহিত্যৰ ৰসাস্বাদন কৰা শিক্ষিত যুৱক-শ্ৰেণীয়ে অসমীয়া সাহিত্যতো উপন্যাস সৃষ্টি কৰিবলৈ প্ৰয়াস কৰিলে যদিও সেই সদিচ্ছা কাৰ্য্যত পৰিণত কৰা সহজসাধ্য নাছিল। অসমীয়া সাহিত্যত তেতিয়াও উপন্যাসৰ পৰম্পৰা আৰম্ভ হোৱা নাছিল; তদুপৰি উপন্যাস ৰচনাৰ কাৰণে যি সৃজনশীল প্ৰতিভা, জীৱনৰ অভিজ্ঞতা, আৰু পৰ্য্যবেক্ষণৰ প্ৰয়োজন সেইখিনিও পূৰঠ হৈছিল বুলি কব নোৱাৰি। যি কেইজনে এনে নৈৰাশ্যজনক পৰিৱেশত উপন্যাস ৰচনাত হাত দিলে তেওঁলোকৰ প্ৰধান মূলধন হল স্বদেশ আৰু স্বভাষাৰ প্ৰতি অত্যধিক প্ৰীতি। শক্তিশালী বঙলা ভাষাৰ গ্ৰাসৰপৰা অসমীয়া ভাষাক ৰক্ষা কৰি অসমৰ আদালত আৰু বিদ্যালয়ৰ ভাষা ৰূপে স্বীকৃতি দিলেই ভাষা আৰু জাতিৰ সৰ্ব্বাঙ্গীন উন্নতি হব নোৱাৰে। তাৰ কাৰণে স্বতন্ত্ৰ, সজীৱ আৰু স্পন্দন-শীল সাহিত্যৰো প্ৰয়োজন বুলি অনুভৱ কৰি শিক্ষিত যুৱকসকলে সমসাময়িক সকলো অসুবিধা আৰু সীমাবদ্ধতালৈ আওকাণ কৰি সৃষ্টিধৰ্মী সাহিত্যৰ সকলো শাখাৰ অভাৱ পূৰণ কৰিবলৈ চেষ্টা চলালে। তাৰ ফলতে 'জোনাকীত' প্ৰকাশ পালে 'পদুম কুঁৱৰী' আৰু 'বিজুলীত' প্ৰকাশ পালে 'ভানুমতী'। ইয়াৰ আগতে যি সকলে কাহিনী ৰচনা কৰিছিল তেওঁলোকে সাহিত্যৰ ভঁড়াল চহকি কৰিবলৈ যত্ন কৰা নাছিল আৰু উপন্যাসকলাৰ প্ৰতিও তেওঁলোক সচেতন নাছিল। পদ্মাৱতী দেৱী ফুকননীৰো উপন্যাসৰ

আঙ্গিকৰ লগত পৰিচয় আছিল বুলি কব নোৱাৰি। মিছনেৰী লিখকৰ উদ্দেশ্য কাহিনীৰ মাধ্যমেদি খৃষ্টধৰ্ম্মৰ মহত্ব প্ৰকাশ কৰা। উপন্যাস-কলাৰ ৰস পৰিৱেশন কৰা তেওঁলোকৰ উদ্দেশ্য মূঠেই নাছিল, গতিকে দেখা যায় উপন্যাস-সাহিত্যৰ প্ৰকৃতি সম্পৰ্কে সচেতন মনোভাব লৈ 'জোনাকী'-যুগৰ লিখক কেইজনেহে সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰত নামে। কিন্তু সমস্যা হল কোন শ্ৰেণীৰ উপন্যাসত হাত দিব? সামাজিক আৰু ঐতিহাসিক উপন্যাসৰ কোন শ্ৰেণীত হাত দিব? সামাজিক উপন্যাস ৰচনা কৰিবলৈ উপযুক্ত সমল অসমীয়া সমাজত পোৱা যাব নে নেযায় এই বিষয়েও তেওঁলোকৰ সন্দেহ জন্মিল। ৰিছাৰ্ডচন, ফিল্ডিং, ডিকেন্স, ব্ৰন্টি ভগিনীদ্বয়, জৰ্জ ইলিয়ট আদি ইংৰাজ ঔপন্যাসিকসকলৰ সামাজিক উপন্যাসৰাজি সেই সময়ত জনপ্ৰিয় আছিল। সেইবোৰত যি ঘটনাবৈচিত্ৰ্য আৰু জীৱন-প্ৰৱাহৰ বিচিত্ৰ গতি আৰু অবাৰিত লীলা দেখা পাইছিল তেনে ঘটনাবৈচিত্ৰ্য আৰু অবাধ গতি অসমৰ সামাজিক জীৱনত সম্ভৱপৰ বুলি তেওঁলোকে নাভাবিছিল। গতিকে সমসাময়িক অসমীয়া সমাজৰ ভেটিত উপন্যাস ৰচনা কৰিবলৈ প্ৰয়াস নকৰিছিল। আনফালে আকৌ স্কটৰ ঐতিহাসিক উপন্যাসৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱান্বিত হৈছিল যদিও ঐতিহাসিক উপন্যাস ৰচনা কৰিবলৈ অসমৰ বুৰঞ্জী উদ্ঘাটন তেতিয়া ভালকৈ হোৱা নাছিল। বুৰঞ্জীমূলক উপন্যাস ৰচনা কৰিবলৈ যি গভীৰ ইতিহাস-জ্ঞানৰ প্ৰয়োজন, প্ৰাচীন ঐতিহ্য, সংস্কাৰ আৰু জীৱনধাৰা সম্পৰ্কে লিখকৰ যি পৰিচয় অপৰিহাৰ্য্য সেই খিনি নবীন লিখকৰ তেতিয়াও হোৱা নাছিল আৰু জানিবৰো সহজ সুবিধা নাছিল। গতিকে ঐতিহাসিক উপন্যাস ৰচনা কৰাও উপন্যাসৰচনা-প্ৰয়াসীসকলৰ পক্ষে সহজসাধ্য নাছিল। এনে অৱস্থাত তেওঁলোকে সম্পূৰ্ণ ঐতিহাসিক উপন্যাস লেখিবলৈ যত্ন নকৰি ঐতিহাসিক ঘটনা বা অৱস্থা-বিশেষৰ বুকুত স্বকল্পিত ঘটনা বা কাহিনী বিন্যাস কৰিছিল। চকুৰ আগত থকা স্বকীয় সমাজখনত কাহিনী সংস্থাপন কৰিবলৈ কুণ্ঠাবোধ কৰিছিল। নিতৌ পথে-ঘাটে লগ পোৱা ধনাই মনাইৰ জীৱনতো যে উপন্যাসৰ সমল আছে সেই বিষয়ে তেওঁলোক সচেতন নাছিল যেন অনুমান

হয়। সেই কাৰণেই তেওঁলোকে বুৰঞ্জী নাইবা অতীতৰ পৃষ্ঠ
আভিজাত্যসম্পন্ন পাত্ৰ-পাত্ৰীক স্থাপন কৰি কাহিনীৰ বিকাশ ঘটাই
লিখকসকলৰ মনৰপৰা তেতিয়াও কাড়ী-পাইক সম্পৰ্কে অ
ধাৰণা উচ্ছেদ হোৱা নাছিল। সেই কাৰণে পাৰিতপক্ষে ডা-ডাঙ
বিষয়-ববীয়াসকলক লৈয়ে কাহিনী সৃষ্টি কাৰছিল। স্পন্দনহীন, ৰোগ
সমসাময়িক অসমীয়া সমাজলৈ এই কাৰণেই প্ৰথমতে চকু
ৰজনীকান্ত বৰদলৈয়ে মনুৰ ধৰ্ম্মশাস্ত্ৰৰ বাধানিষেধ নথকা
কিছু পৰিমাণে মুক্তজীৱনৰ আস্বাদ পোৱা মিৰি জনজাতিৰ সামাজিক জী
পৰাহে উপন্যাসৰ সমল সংগ্ৰহ কৰিছিল। অৱশ্যে বৰদলৈৰ এই প্ৰাথ
সন্দেহ ক্ৰমে আঁতৰি যায়। পৰৱৰ্ত্তী উপন্যাস 'মনোমতীৰ' পাত্ৰ পা
অভিজাত শ্ৰেণীৰে, কিন্তু তাৰ পাছৰ 'ৰঙ্গিলী', 'ৰহদৈ লিগিৰী,' 'নি
ভকত' আদিত সমাজৰ সাধাৰণ স্তৰলৈ পাত্ৰ-পাত্ৰীক নমাই আনি
গোহাঞিবৰুৱাৰ দুয়োখন উপন্যাসৰ পাত্ৰ-পাত্ৰী সমাজৰ উচ্চ স্ত
গোহাঞিফুকনৰ বংশজাত। কল্পনাক কিছু স্বাধীনতা দিবৰ কাৰণ
কাহিনী-সংস্থাপন কৰিছে অতীত কালত, কিন্তু অতীতৰ জীৱন ধা
সম্যক্ চিত্ৰ দাঙি ধৰিব পৰা নাই। 'পদুম কুঁৱৰী'তো লিখকৰ এ
দুৰ্ব্বলতা প্ৰকাশ পাইছে।

উনবিংশ শতাব্দীৰ শেষ দশক অসমীয়া উপন্যাসৰ প্ৰকৃত জন্ম
এই দশকত চাৰিখন উপন্যাস ৰচিত আৰু প্ৰকাশিত হয়। প্
'ভানুমতী' (১৮৯১), দ্বিতীয় 'পদুম কুঁৱৰী', তৃতীয় 'লাহৰী' (১৮৯
আৰু চতুৰ্থ "মিৰি-জীয়ৰী" (১৮৯৪)। অনভিজ্ঞ নবীন লিখ
প্ৰথম স্তৰৰ ৰচনা কাৰণেই উপন্যাস কেইখন ত্ৰুটিশূন্য নহয়।
চাৰিখনৰ ভিতৰত 'মিৰি-জীয়ৰীয়ে'ই নিঃসন্দেহে উৎকৃষ্ট। বৰদ
কথাপ্ৰতিভাৰ প্ৰথম চানেকি যদিও ই তেওঁৰ অন্যতম উজ্জ্বল কৃ
অন্য দুজনে এই বিষয়ত স্বকীয় দুৰ্ব্বলতা উপলব্ধি কৰিয়েই হয়
উপন্যাস ৰচনাৰ প্ৰচেষ্টা পৰিত্যাগ কৰে। কিন্তু উপন্যাস-সাহিত
ভেটি নিৰ্ম্মাণ কৰাত এওঁলোকৰো বৰঙণি মুক্তকণ্ঠে স্বীকাৰ ক
লাগিব।

উপন্যাসৰ আঙ্গিকৰ ফালে দৃষ্টি ৰাখি আলোচনা কৰিবলৈ গলে
ভানুমতী'ক প্ৰথম অসমীয়া উপন্যাস বুলি কব লাগিব। লেখকৰ
উনৈশ বছৰ বয়সত এই উপন্যাস ৰচিত হয়। 'ভানুমতীৰ' প্ৰথম

ভানুমতী

তাঙৱণৰ পাতনিত নবীন লেখকে লেখিছে—"ভানুমতী
ৰচোঁতাৰ পোন প্ৰথম সাহিত্যিক অৰ্জ্জন। ইয়াক
অসমীয়া সাহিত্যৰ ভঁড়ালত তেওঁৰ প্ৰথমলখিমী বুলিব লাগে। ১৮১২—১৩
কৰ 'বিজুলীৰ' পোহৰত ছোৱা-ছোৱাকৈ প্ৰকাশ হৈছিল।" কিন্তু
তন্ত্ৰ পুথিৰ আকাৰত ই প্ৰকাশ পালে ১৮৩০ শকত, প্ৰায় সোতৰ
ছৰৰ পাছত।

'ভানুমতী' পাৰিবাৰিক শোকাৰহ উপন্যাস। পাৰিবাৰিক কাহিনীটো
সংস্থাপন কৰিছে ঐতিহাসিক পটভূমিত। ঔপন্যাসিকে ৰজা বা
ৰাণীৰ নাম স্পষ্টভাৱে কোৱা নাই, যদিও অষ্টম অধ্যায়ত সেই গৰাকী
তিৰোতাসেকুৱা ৰজানো কোন আৰু মায়ামৰীয়া গোঁসাইক অপমান
কৰা ৰাণী গৰাকীনো কোন পাঠকৰ পক্ষে বুজিবলৈ একো টান নহয়।
অৱশ্যে শিৱসিংহ আৰু ৰাণী ফুলেশ্বৰীয়ে ভানুমতীক লৈ যি ভয়াৰহ
খেল খেলিলে সেইটো কথা লেখকৰ কল্পনাপ্ৰসূত। চাৰু গোহাঞিৰ
প্ৰতিদ্বন্দ্বী স্বৰূপে শিৱসিংহৰ ঠাইত আন কোনোবা এজন ৰজাক বহুৱালেও
কাহিনীৰ ব্যাঘাত নঘটে। প্ৰশ্ন হব পাৰে যে তেনে কৰিলে মোৱামৰীয়া
মহন্তৰ বিদ্ৰোহৰ আয়োজনো উপন্যাসত দেখুৱা সমীচীন নহব। গতিকে
চাব লাগিব মোৱামৰীয়া মহন্তৰ বিদ্ৰোহৰ আয়োজন, কাহিনী বিকাশৰ
নিমিত্তে কিমান প্ৰয়োজন আৰু অপৰিহাৰ্য্য। পুৰুষৰ বেশত আত্মগোপন
কৰি থকা ভানুমতীয়ে মোৱামৰীয়া মহন্তৰ অনুগামীবিলাকৰ লগত দুই
চাৰিদিন ফুৰিছিল, কিন্তু সেই সহযোগে ভানুমতীৰ জীৱনত নাইবা
চৰিত্ৰত কোনো প্ৰভাৱ পেলোৱা নাই। আত্মগোপন অৱস্থাৰ অলস
কৰ্ম্মহীন দিনত নিজকে ব্যস্ত ৰখাৰ উপায় স্বৰূপেহে ভানুমতীয়ে সিহঁতৰ
লগ লাগিছিল। যদি মোৱামৰীয়া মহন্তৰ লগত সহযোগ কৰাৰ ফলত
ভানুমতীৰ জীৱনত কিবা পৰিবৰ্ত্তন ঘটিলহেঁতেন, নাইবা ৰজাই ভানুমতী
আৰু চাৰু গোহাঞি সম্পৰ্কে লোৱা স্বেচ্ছাচাৰমূলক কাৰ্য্যপন্থাৰ কিবা

সালসলনি হলহেতেঁন তেন্তে মোৱামৰীয়াৰ বিদ্ৰোহৰ আয়োজন অ ছদ্মবেশী ভানুৰ তাত সহযোগ নিতান্ত প্ৰয়োজনীয় ঘটনাংশ বুলি গ্ৰ কৰিব পৰা গ'লহেঁতেন। কিন্তু যি হেতুকে তেনে হোৱা নাই, (কাৰণে এই মোৱামৰীয়া বিদ্ৰোহৰ আয়োজন-প্ৰসঙ্গও কাহিনীৰ অপৰিহা অঙ্গ নহয়। চমুকৈ কবলৈ গলে ভানুমতীৰ কাহিনীত ৰাজকীয় প্ৰ আছে, কিন্তু ঐতিহাসিক প্ৰভাৱ নাই।

দুগৰাকী প্ৰেমিকাই এজন যুবকক আৰু তাৰ বিপৰীতে দু প্ৰতিদ্বন্দ্বী পুৰুষে এগৰাকী যুৱতীক লাভ কৰিবৰলৈ যি প্ৰয়াস চলাই তাৰ ফলতে কাহিনীয়ে ৰূপ লৈছে। মৰাণ-গোহাঞিবৰুৱাৰ জীয় ভানুমতী আৰু তেওঁলোকৰ ঘৰতে আশ্ৰয় লোৱা সম্ভ্ৰান্ত বংশৰ নিঠ যুৱক চাৰু গোহাঞি পৰস্পৰে প্ৰণয়পাশত আবদ্ধ। তেওঁলো মিলনত সাধাৰণতে যি ফালৰপৰা বাধা সৃষ্টি হয় সেই ফালৰ কোনো বাধাৰ সম্ভাৱনা নাছিল। জাতি-কুল, পিতৃ-মাতৃৰ বাধা, অ আভিজাত্য—এই তিনিটাৰ এটাও অন্তৰায় নাছিল। বাধা আহি অপ্ৰত্যাশিতভাৱে ৰাজহাউলীৰ পৰা। যুৱৰাজ (পাছত ৰজা) ভা পাণিপ্ৰাৰ্থী। ভানুৰ পিতৃ মৰাণ-গোহাঞিবৰুৱাৰ পক্ষে, ৰাজহাউল দাবী অগ্ৰাহ্য কৰিবলৈ আপাততঃ কোনো কাৰণ দেখা নাপাই, বিয় আয়োজনত ব্যস্ত হোৱাটো স্বাভাৱিক। তেওঁ যদি ভানু আৰু চা গোহাঞিৰ গুপুত সম্পৰ্কৰ কথা জানিলেহেঁতেন তেন্তে কি পন্থা গ্ৰ কৰিলেহেঁতেন তাক অনুমান কৰা কঠিন। গতিকে এনে সঙ্কটজন পৰিস্থিতিত নিজৰ পন্থা বাছি লোৱাৰ দায়িত্ব নায়ক-নায়িকাৰ, বিশেষ পুৰুষ হিচাপে নায়কৰ ওপৰত পৰে। কিন্তু চাৰু গোহাঞে ভানু বিয়াৰ কথা শুনি তাৰ কোনো প্ৰতিকাৰ কৰিবলৈ চেষ্টা নকৰি গা এ দি পলাই যোৱাৰহে দিহা কৰিলে। ভানুমতীক পলুৱাই নিয়া, বা কি উপায়ে বিয়া বন্ধ কৰাৰ প্ৰচেষ্টা নকৰি ঘৰৰপৰা বিয়াৰ আগৰ ক'ৰবালৈ গুচি যোৱাৰ চিন্তা কৰি তেওঁ প্ৰেমৰ মৰ্য্যাদা খৰ্ব কৰিলে নায়কৰ এনে পৌৰুষবৰ্জ্জিত নিষ্ক্ৰিয়তাই ভানুমতীক দুঃসাহসিক আত্ম গোপনৰ পন্থা লবলৈ বাধ্য কৰে; কাৰণ অবাঞ্ছিত বিবাহৰপৰা ৰক্ষা পোৱা

অন্য উপায় নাছিল। ভানুমতী অন্তৰ্দ্ধান হোৱাৰ পাছত নায়ক চাৰু গোহাঞিৰ মনত কি প্ৰতিক্ৰিয়া হৈছিল আৰু ভানুৰ অনুসন্ধানৰ কিবা চেষ্টা চলাইছিল নে নাই সেই বিষয়ে উপন্যাস নিমাত। আত্মগোপন কৰি থকা অৱস্থাৰপৰা উন্মাদিনী ভানুক যেতিয়া উদ্ধাৰ কৰি অনা হ'ল তেতিয়াও চাৰু গোহাঞে নায়িকাক ৰোগ উপশমৰ নিমিত্তে সান্নিধ্য দান কৰাৰ বাহিৰে ৰাজৰোষ হ্ৰাস কৰিবলৈ চেষ্টা নকৰি হাত সাবটি বহি থাকে। ফলত বিবাহৰ পূৰ্ব্বে নায়িকাৰ অন্তৰ্দ্ধানৰ লগত চাৰু গোহাঞিক জড়িত কৰি ৰজাই বন্দীশালত ঠাই দিয়ে। ভানুমতীৰ ছদ্মবেশত আত্মগোপন কৰা কাৰ্য্যত যিমান বিস্ময় হব লগা হয় তাতোকৈ আচৰিত হব লাগে চাৰু গোহাঞিৰ চিত্ৰপুতলি সদৃশ নিষ্ক্ৰিয়তাত। বন্দীশালত থকা অৱস্থাতো প্ৰেমিকক মুক্ত কৰিবৰ বাবে তৰা আইদেউৱে লগ লাগি ভানুমতীয়ে যি চেষ্টা চলায়, সেই অনুপাতে চাৰু গোহাঞে অলপ চেষ্টা কৰাহেঁতেনো হয়তো মৃত্যুৰ মুখত পৰিব লগা নহলহেঁতেন। এই খিনিতে কাহিনী বিকাশত তৰা আইদেউৰ বৰঙণি সম্পৰ্কে দু-আষাৰ কোৱা প্ৰয়োজন। তৰা আইদেৱে চাৰু গোহাঞিক ভাল পাইছিল, কিন্তু চাৰু গোহাঞি ভানুৰ প্ৰতি একান্ত অনুৰক্ত বুলি জানি বৈবাহিক সূত্ৰে তেওঁক স্বামী লাভৰ আশা এৰি দি নিস্বাৰ্থভাৱে দূৰৰে পৰাই প্ৰিয়জনৰ শুভ কামনা কৰি থাকে। সেই কাৰণেই চাৰু গোহাঞিৰ মুক্তিৰ কাৰণে যেতিয়া ভানুমতীয়ে তৰা আইদেউৰ সহযোগ কামনা কৰে তেতিয়া তেওঁ প্ৰাণপণে, অকুণ্ঠচিত্তে সহায় আগবঢ়ায়। কেৱল যে সখীৰ প্ৰতি সহানুভূতিশীল হৈয়ে তেনে কৰিছিল সি নহয়, বৰং চাৰু গোহাঞিৰ প্ৰতি পুহি ৰখা গভীৰ প্ৰেমৰ দ্বাৰা উদ্বুদ্ধ হৈহে তেনে কাৰ্য্যত ব্ৰতী হৈছিল। দুজনী গাভৰু যেতিয়া একেজন পুৰুষৰ প্ৰণয়াকাঙ্ক্ষী হৈ পৰে তেতিয়া স্বাভাৱিকতে ইজনীয়ে সিজনীৰ কাষৰপৰা পুৰুষজনক নিজৰ ফালে টানি অনাৰ প্ৰচেষ্টা চলায় আৰু পৰস্পৰ ঈৰ্ষাপৰায়ণ হৈ পৰে। এইটো স্বাভাৱিক মনস্তত্ত্বৰ কথা। ইয়াৰ বিপৰীত ব্যৱহাৰ অস্বাভাৱিক মনস্তত্ত্বৰ কথা। লিখকে স্বাভাৱিক মনস্তত্ত্ব তৰা আইদেউৰ ব্যৱহাৰত প্ৰতিফলন কৰিবলৈ যোৱাহেঁতেন কাহিনীয়ে জটিলৰূপ ধাৰণ

কৰিলেহেঁতেন, কাৰণ তেতিয়া তৰা আইদেৱে ভানুমতীৰ প্ৰতিদ্বন্দ্বিনীৰূপে চাৰু গোহাঞিৰ মন ভানুৰ প্ৰতি বিষাক্ত কৰিবলৈ চেষ্টা চলালেহেঁতেন তৰা আইদেৱে তেনে কৰা নাই, সেই কাৰণে সেই চৰিত্ৰৰ সংযোজনাই কাহিনীৰ বৈচিত্ৰ্য আৰু জটিলতা সৃষ্টি কৰা নাই। তৰা আইদেউক চাৰু গোহাঞিৰ প্ৰণয়াকাঙ্ক্ষী নকৰি ভানুমতীৰ প্ৰিয় সখী ৰূপেই চিত্ৰিত কৰাহেঁতেনো তেওঁৰপৰা আৱশ্যকীয় সহায় নিশ্চয় পালেহেঁতেন চাৰু গোহাঞিৰ প্ৰতি তেওঁৰ অনুৰাগ সৃষ্টি কৰি লিখকে কাহিনীৰ এক অভাৱনীয় পৰিবৰ্ত্তনৰ সম্ভাৱনা দাঙি ধৰিছিল, কিন্তু সেই সম্ভাৱনাক সাম্ভাব্যৰূপত প্ৰকাশ হবলৈ নিদি ঘটনাৰ প্ৰত্যাশিত গতি ব্যাহত কৰিলে। তৰা আইদেউৰ প্ৰেম আদৰ্শ জগতৰ প্ৰেম, এই প্ৰেমৰ লগত দৈহিক মিলনৰ সমন্ধ নাই। আধ্যাত্মিক নাইবা নৈতিক দৃষ্টিত এনে প্ৰেমৰ উচ্চ মৰ্য্যাদা থকিলেও, বাস্তৱৰ ধূলি বালিৰ লগত জড়িত নহলে সি বৰ আকৰ্ষণীয় হৈ নুঠে। তৰা আইদেউৰ আত্মস্বাৰ্থবৰ্জ্জিত প্ৰেমে (selfdenying love) সেই কাৰণে পাঠকৰ অন্তৰত গভীৰ ৰেখাপাত কৰিব নোৱাৰে।

ভানুমতী ছদ্মবেশত আত্মগোপন কৰি থকালৈকে কাহিনীৰ উৎকণ্ঠা অব্যাহত আছে। কিন্তু তেওঁ পিতৃগৃহলৈ উভতি অহাৰ পাছৰ পৰাই কাহিনীয়ে নিম্নাভিমুখী গতি লৈছে আৰু পাঠকৰ কাৰণে উৎকণ্ঠাও ক্ৰমে নোহোৱা হৈ আহিছে। তৰা আইদেউ আৰু ভানু লগ লাগি চাৰু গোহাঞিক আত্মৰক্ষা কৰাৰ সুযোগ দিওঁতে যি অলপ উৎকণ্ঠা সৃষ্টি হবৰ উপক্ৰম হৈছিল সিও ব্যৰ্থ হৈ যোৱাত কাহিনীৰ প্ৰকৃত সামৰণি সিমানতে ঘটিছে বুলিব লাগে। শেষ দৃশ্যত লিখকে কেইটামান অস্বাভাৱিক ঘটনাৰে কাহিনীৰ মোখনি মাৰিছে। বধ্যভূমিত বজ্ৰপাত পৰি চাৰু গোহাঞিৰ মৃত্যু হৈছে। নিষ্কলঙ্ক গোহাঁঞিদেউক চাওদাঙৰ আঘাতত মৰিবলৈ দিবলৈ লিখকে বেয়া পালে। ভানুমতী উন্মাদগ্ৰস্ত হৈ পুখুৰীত পৰি মৰে, চাকুলীবাই নিৰুদ্দেশ হয়, মৰাণ-গোহাঞি বৰুৱাৰ ৰোগশয্যাতে মৃত্যু হয়, তৰা আইদেউ সন্ন্যাসিনী হয়। কৃত্ৰিম কাৰুণ্যত কাহিনীৰ সামৰণি পৰিছে।

'ভানুমতীৰ' দৰেই 'লাহৰী' প্ৰকৃততে সামাজিক বা পাৰিবাৰিক উপন্যাস। মানৰ আক্ৰমণৰ সময়ৰ আৰু তাৰ অব্যৱহিত পাছৰ অস্থিৰ-

লাহৰী

বিশৃঙ্খল অৱস্থাই কাহিনী ৰচনাত সামান্যভাৱে সহায় কৰাৰ বাহিৰে অন্য কিবা কৰিছে বুলি কব নোৱাৰি। ই কোনো বিশেষ ঐতিহাসিক যুগৰ পৰিমণ্ডল সৃষ্টি কৰিছে বুলি কব নোৱাৰি। প্ৰধানকৈ দুটা ঘটনা দেখুৱাবৰ কাৰণে কাহিনীটো মানৰ দিনত সংস্থাপিত কৰিব লগা হৈছে। প্ৰথমটো হ'ল শান্তিৰাম গোহাঞিবৰুৱাই ৰুচিনাথ বুঢ়া গোহাঞিৰ ভায়েক মৰঙিখোৱা গোহাঞিৰ অত্যাচাৰৰপৰা আত্মৰক্ষা কৰিবৰ নিমিত্তে ব্ৰহ্মপুত্ৰত ভটিয়াই আহোঁতে নাও বুৰি থানবান হোৱা আৰু তেওঁৰ একমাত্ৰ সন্তান কমলৰ পিতৃ-মাতৃৰপৰা বিচ্ছিন্ন হৈ পামপুৰত আশ্ৰয় লাভ। ইয়াত ব্ৰহ্মপুত্ৰত নাও বুৰি পৰিয়ালটো ছিন্নভিন্ন হোৱা ঘটনাটোহে কাহিনীৰ প্ৰয়োজনীয় কথা, মৰঙিখোৱাৰ অত্যাচাৰৰপৰা আত্মৰক্ষা কৰিবলৈ ভটিয়াই যোৱাটো প্ৰাসঙ্গিক। কাহিনীৰ কোনো ক্ষতি নোহোৱাকৈ এই অংশ বাদ নাইবা পৰিবৰ্ত্তন কৰিব পৰা যায়। ব্ৰহ্মপুত্ৰত নাও বুৰা দেখুৱাবৰ কাৰণে কোনো ঐতিহাসিক কাৰণ জড়িত কৰি নিদিলেও চলে। দ্বিতীয় ঘটনাটো হ'ল—লাহৰীক বলাৎকাৰপূৰ্ব্বক পলুৱাই নিবৰ কাৰণে ৰত্নেশ্বৰে নিয়োগ কৰা পমুৱা মানৰ অত্যাচাৰ। ইয়াণ্ডাবু সন্ধিৰ দুই-চাৰি বছৰৰ পাছলৈকে চোৰাং ভাৱে অসমত ৰৈ যোৱা মানৰ সৰু সৰু বিক্ষিপ্ত দল একোটাই অপ্ৰতিষ্ঠিত শাসনতন্ত্ৰৰ সুবিধা লৈ মাজে মাজে গাওঁভুঁই লুটপাট কৰা হয়তো একো আচৰিত নহয়। কিন্তু ৰত্নেশ্বৰৰ দৰে ভেৰোণীয়া গুণ্ডা নিয়োগ কৰি আনৰ খোজা-বঢ়া কন্যা পলুৱাই নিয়া, নাইবা প্ৰতিশোধ লোৱা যি কোনো শিথিল প্ৰশাসনতে সম্ভৱপৰ। পমুৱা মানৰ পৰিবৰ্ত্তে ভেৰোণীয়া গুণ্ডাদল বুলি দেখুৱালেও কাহিনীৰ কোনো ক্ষতি নহয়। দৰাচলতে ঔপন্যাসিকে ইয়াণ্ডাবু সন্ধিৰ আগৰ আৰু পাছৰ কেই বছৰত কাহিনী সংস্থাপন কৰিছে যদিও কাহিনীৰ লগত ইতিহাসৰ কোনো অপৰিহাৰ্য্য সম্পৰ্ক দেখুৱা নাই, মানৰ দিনৰ ঠাইত মৰাণৰ দিন নাইবা যি কোনো অব্যৱস্থিত প্ৰশাসনিক অৱস্থাত এই কাহিনী স্থাপন কৰিব পাৰি। গতিকে

দেখা যায় যে এই উপন্যাসৰ পটভূমি ঐতিহাসিক বুলি প্ৰথমতে ধাৰ হলেও প্ৰকৃততে ঐতিহাসিক নহয়।

'ভানুমতী'তকৈ 'লাহৰী'ৰ কাহিনী জটিল, কিন্তু সুসংবদ্ধ নহয়। ইয়া দুটা সমান্তৰাল প্ৰেমকথা ক্ষীণ যোগসূত্ৰেৰে গাঁথি ৰখা হৈছে। এপাে কমল-লাহৰী আৰু আন পাশে জয়ন্তী-পূৰ্ণ গোহাঞিৰ প্ৰেমকাহিনী স্বকী কক্ষপথত সমান্তৰাল গতিত আগ বাঢ়িছে। ইটোৰ ওপৰত সিটো আউজি লগা হোৱা নাই। এই দুটা কথাবস্তু সংযোগ সূত্ৰ হৈছে ৰত্নেশ্বৰ, যি দুয়ো কাহিনীতে অংশ গ্ৰহণ কৰিছে। কিন্তু তেওঁ একে সময়তে দুয়োটাতে অং গ্ৰহণ কৰি ইটোৰ লগত সিটোৰ সম্পৰ্ক ঘটোৱা নাই। লাহৰী কম সংক্ৰান্ত প্ৰধান কথাবস্তুত পৈশাচিক লীলা শেষ কৰিহে ৰত্নেশ্বৰে জয়ন্তী-পূ গোহাঞিৰ প্ৰেমাকাশত ধূমকেতুৰূপে অৱতীৰ্ণ হৈছেহি। যদি ৰত্নেশ্বৰে একে সময়তে কাহিনী উপকাহিনী দুয়োটাতে জৰিত হৈ দুয়োটা ঘট পাৰস্পৰিকতাৰ ভেটিত নিৰ্ভৰশীল কৰি তুলিলেহেঁতেন তেন্তে কাহিনী দুটা বন্ধন কৃত্ৰিম নহলহেঁতেন। ফলত দুয়োটা কথাবস্তুৰ সম্পৰ্ক একেটা পাত্ৰে ভৰোৱা তেল আৰু পানীৰ দৰে পৃথক হৈ ৰল।

স্বাভাৱিকতেই লাহৰী-সংক্ৰান্ত ঘটনাই প্ৰধান কথাবস্তুৰূপে ঔপন্যাসিক অধিক দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিছে। ইয়াত তিনিজন প্ৰতিদ্বন্দ্বী প্ৰণয়ী বা বিবা প্ৰাৰ্থী যুৱকৰ মধ্যস্থলত নায়িকা লাহৰীক স্থাপন কৰি কাহিনীৰ বিকা ঘটাইছে। নায়ক কমল চৰিত্ৰবান, মূলতে সম্ভ্ৰান্ত বংশীয় হলেও ভাগ্য ফেৰত নাম আৰু গোত্ৰহীন, আনৰ ঘৰত আশ্ৰিত। দ্বিতীয় ধনবৰ গোহাঞি সজবংশজাত কিন্তু নিৰ্ব্বোধ, চৰিত্ৰহীন আৰু কুষ্কচ প্ৰকৃতিৰ, আৰু তৃতীয়জন প্ৰতিদ্বন্দ্বী হ'ল ৰত্নেশ্বৰ বাজখোৱা—এজন চঞ্চল, উদ্ধত, আৰু দুষ্টবুদ্ধি সম্পন্ন যুৱক। ব্ৰহ্মপুত্ৰত নাও বুৰি যিদিনা অসহায় চালুকীয়া কমলে পামপুৰৰ কৃষ্ণৰাম গোহাঞিৰ ঘৰত পালিত পুত্ৰৰূপে আশ্ৰয় পালে সেইদিনাৰপৰাই কীৰ্ত্তিনাথ গোহাঞিৰ একমাত্ৰ সন্তান লাহৰীৰ লগত তেওঁৰ পৰিচয়। সেইদিনাৰ পৰাই সিহঁতৰ মৰমৰ টান আৰু সেয়ে বয়সৰ লগে লগে বাঢ়ি গৈ যৌৱনৰ প্ৰণয়ত পৰিণত হয়। কিন্তু আভিজাত্যসচেতন কীৰ্ত্তিনাথে কমলৰ প্ৰতি লাহৰীৰ অনুকূল ভাৱৰ কথা জানিও আৰু পত্নীৰ ইচ্ছাৰ

বিৰুদ্ধে গৈও সেই গাঁৱৰে শূলধৰ গোহাঞিৰ অপদাৰ্থ, নিৰ্ব্বোধ, কুষ্কচ আৰু দুষ্ট প্ৰকৃতিৰ ধনবৰ গোহাঞিলৈ লাহৰীক বিয়া দিবলৈ থিৰ কৰে। কিন্তু এই বিয়া থিৰ হোৱাৰ আগতে আন এজন যুৱকে (ৰত্নেশ্বৰে) লাহৰীৰ ৰূপত ভোল গৈ ভাৰভেটি পেলাইছিল। কিন্তু লাহৰীৰ মাকে একমাত্ৰ কন্যাক দূৰলৈ বিয়া দিবলৈ অমান্তি হয়। এই ৰত্নেশ্বৰেই যেনে তেনে প্ৰকাৰে লাহৰীক লাভ কৰিবলৈ ন পমুৱা মানৰ সহায় লৈ বিয়াৰ দিনা বিয়া-ঘৰীয়া সকলোকে মাৰধৰ কৰি লাহৰীক পলুৱাই নিয়ে। ভাগৱত শুই থকা মানৰ হাতৰ পৰা পলাই গৈ লাহৰীয়ে কেনেকৈ পূৰ্ণ গোহাঞিৰ ঘৰত (কমলৰ পিতা) আশ্ৰয় লয় আৰু শেহান্তৰত কমলৰ লগত মিলন হয় সেই ছোৱা কাহিনীৰ পৰৱৰ্ত্তী ঘটনা।

দৰাচলতে লাহৰী আৰু কমলৰ মিলনৰ পথত ধনবৰ গোহাঞি আৰু ৰত্নেশ্বৰ আপাত-দৃষ্টিত প্ৰতিদ্বন্দ্বী হলেও সিহঁতৰপৰা কোনো প্ৰতিবন্ধক সৃষ্টি হোৱা নাই। ধনবৰে লাহৰীক লাভ কৰিবলৈ কোনো প্ৰকাৰে চেষ্টা কৰা নাই আৰু কমলৰ লগতো ধনবৰৰ কোনো প্ৰকাৰ সংঘৰ্ষ বা বিৰোধ দেখুৱা নাই। লাহৰীৰ বাপেক কীৰ্ত্তি গোহাঞে ধনবৰৰ বাপেক শূলধৰ গোহঞিৰ অনুৰোধ এৰাব নোৱাৰি বিয়া স্থিৰ কৰে। প্ৰতিদ্বন্দ্বী প্ৰাৰ্থী কমল আৰু ধনবৰৰ বিৰোধৰ সম্ভাৱনাই কাহিনীত যি জটিলতা সৃষ্টি কৰিব বুলি আশা কৰা গৈছিল সেই আশা ধনবৰক সম্পূৰ্ণ নিষ্ক্ৰিয় কৰি আঁতৰাই ৰখাত ফলৱতী নহ'ল। দৰাচলতে লাহৰীক ধনবৰে কি দৃষ্টিৰে চাইছিল সেই বিষয়ে ঔপন্যাসিকে কোনো ইঙ্গিত দিয়া নাই। ধনবৰৰ কোনো মানসিক ক্ৰিয়া বা প্ৰতিক্ৰিয়া প্ৰদৰ্শন নকৰাৰ ফলত কাহিনীৰ এই ছোৱা ঘটনা নিস্তেজ হৈ পৰিল। দ্বিতীয় প্ৰাৰ্থী ৰত্নেশ্বৰে ন পমুৱা মানক নিয়োগ কৰি লাহৰীক বিয়াৰ দিনা জোৰ-জবৰদস্তিপূৰ্ব্বক পলুৱাই নি প্ৰায় পৰি-সমাপ্তিমুখী কাহিনীৰ আকস্মিকভাৱে মিয়াদ বঢ়াই দি নতুন এক জটিল পৰিস্থিতি সৃষ্টি কৰিছে, যদিও প্ৰকাৰান্তৰে লাহৰীকমলৰ উপকাৰেই সাধন কৰিলে। বিয়াখন তেনেকৈ আকস্মিক ভাৱে ভাগি নোযোৱাহেঁতেন আৰু মানৰ হাতত বেচেৰা ধনবৰৰ মৃত্যু নোহোৱাহেঁতেন হয়তো লাহৰীকমলৰ প্ৰণয়ৰ শোকাৱহ পৰিণতিহে দেখা পোৱা গলহেঁতেন। এই ফালৰপৰা

ৰত্নেশ্বৰে ধনবৰৰ হাঁতৰপৰা লাহৰীক কাঢ়ি আনিবলৈ গৈ প্ৰকাৰান্তৰে কমলৰ উপকাৰ-সাধনেই কৰিলে। অৱশ্যে ধনবৰ বা কমলক প্ৰতিদ্বন্দী বুলি ভাবি ৰত্নেশ্বৰে তেওঁলোকৰ ওপৰত আখেজ পূৰোৱা উদ্দেশ্য নাছিল, কমল বা ধনবৰৰ লগত তেওঁৰ ব্যক্তিগত চিনাকি বা সংঘৰ্ষও নাছিল। গতিকে দেখা যায় যে ধনবৰ আৰু লাহৰীৰ বিবাহত যি প্ৰতিবন্ধক বা বাধা স্বাভাৱিকতে পাঠকে নায়ক হিচাবে কমলৰপৰা আশা কৰিছিল, সেই বাধা কমলৰ পৰা সৃষ্টি নহৈ ৰত্নেশ্বৰৰ যোগেদি কাহিনীকাৰে সৃষ্টি কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। ফলত প্ৰধান নায়ক কমল নিষ্ক্ৰিয়, দৈৱমুখাপেক্ষী, আৰু পৌৰুষবৰ্জ্জিত হৈছে।

ভেৰোণীয়া নপমুৰা মানৰ কবলৰপৰা পলাই গৈ সতি-সন্ততিহীন কৃষ্ণৰাম গোহাঞিৰ ঘৰত লাহৰীয়ে আশ্ৰয় লোৱা পৰ্য্যন্তহে কাহিনীৰ আকৰ্ষণ, তাৰ পাছৰ ছোৱাত নতুনত্ব নাই। কমলৰ বাপেক কৃষ্ণৰাম গোহাঞিৰ ঘৰত লাহৰীক আশ্ৰয় লোৱা যেতিয়াই পাঠকে দেখা পালে তেতিয়াই কমলৰ লগত লাহৰীৰ মিলনৰ পথ মুকলি হোৱা সহজে অনুমান কৰিব পাৰে। গতিকে ইয়াৰ পাছৰ ছোৱা ঘটনাই কোনো ঔৎসুক্য সৃষ্টি কৰিব নোৱাৰে।

জয়ন্তীসংক্ৰান্ত উপকাহিনীটোত কোনো বৈচিত্ৰ্য নাই। জয়ন্তী এগৰাকী সম্ভ্ৰান্ত বংশৰ ৰূপৱতী গাভৰু, তেওঁৰ লগত পূৰ্ণ গোহাঞি নামৰ এজন চৰিত্ৰবান সজ বংশৰ ডেকাৰ হবলগীয়া বিয়াখনত বিঘিনি পথালি দিলে ৰত্নেশ্বৰে। তেওঁ লাহৰীক বলাৎকাৰ কৰি ধৰি নিবলৈ পমুৱা মান সেনা বন্দবস্ত কৰিবলৈ উজনীলৈ যাওঁতে যি ঘৰত আলহী আছিল সেই ঘৰৰে জীয়ৰী জয়ন্তী। জয়ন্তীৰ ৰূপত তেওঁ ভোল গ'ল আৰু লাহৰীক পাহৰিয়েই গ'ল। মান সেনাক পঠাই দি তেওঁ জয়ন্তীক লাভ কৰাৰ উপায় চিন্তিবলৈ ধৰে। লাহৰীয়ে পূৰ্ণগোহাঞিলৈ দিয়া চিঠিবোৰ কৌশলেৰে হস্তগত কৰি সি বিয়াখন ভাঙিবলৈ চেষ্টা কৰে। কিন্তু শেষত তাৰ কূট-কৌশল ধৰা পৰে আৰু যিজনী কুটুনী বিধবাৰ সহায়ত জয়ন্তীৰ চিঠিবোৰ হাত কৰিছিল তাইৰ লগতে ৰত্নেশ্বৰক চপনীয়া হিচাবে গৃহবাস কৰিবলৈ সমাজে বাধ্য কৰে। গতিকে

দেখা গ'ল জয়ন্তীৰ কাহিনীটোত অভিনৱত্ব বিশেষ নাই, তেওঁলোকৰ পূৰ্ব্বনিৰ্দ্দিষ্ট, সমাজ অনুমোদিত পৰিণয়ৰ পথত ৰত্নেশ্বৰে মাত্ৰ এটা সহজাতিক্ৰম্য বাধা সৃষ্টি কৰিছিল। জয়ন্তীসংক্ৰান্ত উপকাহিনীটোৱে উপন্যাসখনৰ বা মূল কাহিনীৰ কোনো সৌন্দৰ্য্য বৰ্দ্ধন কৰা নাই, কাৰণ দুয়োটা কাহিনীৰ কোনো সম্পৰ্ক নাই। লেখকে কেৱল ৰত্নেশ্বৰৰ দুষ্ট বুদ্ধি আৰু তাৰ শোকাৱহ প্ৰায়শ্চিত্ত প্ৰদৰ্শন কৰিবৰ কাৰণেই এই উপকাহিনীটো সৃষ্টি কৰিলে যেন অনুমান হয়। ৰত্নেশ্বৰক কুটুনী বিধবাৰ লগত গৃহবাস কৰিবলৈ বাধ্য কৰিয়ে লেখক ক্ষান্ত থকা নাই। অশিক্ষিতা বিধবাৰ দ্বাৰা অকথ্যভাৱে অপমানিত হৈ সি শেহান্তৰত গুৱাহাটীৰ নিজা ঘৰলৈ পলাই আহি দেখে যে তেওঁৰ ঘৰবাৰী সকলো ভস্মীভূত। মস্তিস্কবিকৃত ৰত্নেশ্বৰক অলিয়া-বলিয়া কৰি এৰি লেখকে সেই চৰিত্ৰৰ ওপৰত যৱনিকা পেলাইছে। ৰত্নেশ্বৰক শাস্তি দিবৰ কাৰণে এটা স্বতন্ত্ৰ উপ-কাহিনী সৃষ্টি কৰাৰ কোনো সাৰ্থকতা দেখা নাযায়। ভেৰোণীয়া মানৰ দ্বাৰা তেওঁৰ ঘৰবাৰী ধ্বংস হোৱা অৱস্থাতে যদি ৰত্নেশ্বৰ-চৰিত্ৰৰ ওপৰত যৱনিকা পৰিলহেঁতেন তেন্তে কবলৈ একো নাছিল। তেওঁক অযথা টানি নি আন এটা ঘটনাৰ লগত জড়িত কৰি দিয়াত কাহিনীৰ উৎকৰ্ষতা নেবাঢ়ি টুটিছেহে।

মূল কাহিনী বহু পৰিমাণে সেৰেকা হৈছে নায়ক কমলৰ নিষ্ক্ৰিয়তাৰ কাৰণে। ধনবৰৰ লগত লাহৰীৰ বিবাহ স্থিৰ বুলি জানিও আৰু লাহৰীয়ে তাৰ কিবা এটা প্ৰতিকাৰ কৰিবলৈ অনুৰোধ কৰা সত্ত্বেও দৈৱৰ ওপৰত ভৰসা কৰি কমল নিষ্ক্ৰিয় হৈ থাকিল। এনে নিষ্ক্ৰিয়তা নায়ক-চৰিত্ৰৰ উপযোগী ব্যৱহাৰ হোৱা নাই। লাহৰীলৈ সান্ত্বনা বা বুজনি দি পঠোৱা চিঠিৰ সাৰ্থকতা আৰু আন্তৰিকতা কিছু প্ৰমাণ হলহেঁতেন, যদি কমলে পুৰুষজনোচিত সকলো চেষ্টা কৰিও বিফল হ'লহেঁতেন। গতিকে কমলৰ প্ৰেম বা ভালপোৱাৰ আন্তৰিকতা কাহিনীত ফুটি ওলোৱা নাই। প্ৰকাৰান্তৰে কমলে নিজৰ নিষ্ক্ৰিয়তাৰ দ্বাৰা লাহৰীক বিহ খাই আত্মহত্যা কৰিবলৈ ঠেলি পঠাইছিল। কমলৰ তুলনাত বৰং লাহৰী অধিক সক্ৰিয়া আৰু গতিশীলা। নায়ক

চৰিত্ৰক দুৰ্ব্বল কৰা কাৰণেই কাহিনীৰ আকৰ্ষণো কমিছে। ৰত্নেশ্বৰৰ ওপৰত ঔপন্যাসিকৰ সহানুভূতি বৰ্ষিত হোৱা নাই যদিও কমলতকৈ তেওঁ পাঠকৰ দৃষ্টি অধিক আকৰ্ষণ কৰে আৰু সহানুভূতিৰ পৰাও বঞ্চিত নহয়। ঔপন্যাসিকে ধনবৰ আৰু ৰত্নেশ্বৰক মুঠেই সহানুভূতিৰে চোৱা নাই। ধনবৰক নেমাৰিলে লাহৰী-কমলৰ মিলনত বাধা হয় কিন্তু ৰত্নেশ্বৰৰ ওপৰত যি শাস্তিৰ বিধান কৰিছে সেই শাস্তি দোষ অনুপাতে গুৰুতৰ হৈছে।

গোহাঞিবৰুৱাৰ উপন্যাসদ্বয়ৰ কেইটিমান বৈশিষ্ট্য :— গোহাঞিবৰুৱাৰ দুখন উপন্যাসৰ মাজত কেইটামান সাধাৰণ বৈশিষ্ট্য চকুত পৰে। দুয়োখন উপন্যাসৰ কাহিনীৰ পৃষ্ঠভূমি ঐতিহাসিক হলেও দৰাচলতে ইতিহাসৰ কোনো বিশেষ ঘটনাৰ লগত কাহিনীৰ ঘনিষ্ঠ সম্পৰ্ক নাই অতীতৰ ভেটিত কাহিনী সংস্থাপন কৰিছে ঘটনাবৈচিত্ৰ্যৰ কাৰণেহে ইতিহাসৰ যুগবিশেষৰ প্ৰতিফলনৰ নিমিত্তে নহয়। 'ভানুমতীত' শিৱসিংহৰ কাল আৰু 'লাহৰীত' মানৰ আক্ৰমণৰ শেষৰ কালছোৱাৰ পটভূমিত কাহিনী সংস্থাপন কৰিছে। কিন্তু ইতিহাসৰ লগত কাহিনীৰ সম্পৰ্ক বৰ ক্ষীণ। সেই কাৰণে এখনকো আমি বুৰঞ্জীমূলক উপন্যাস বুলিব নোৱাৰো।

দুয়োখন উপন্যাসৰ কাহিনী-বিকাশৰ কৌশলৰ সাদৃশ্য ঠায়ে ঠায়ে লক্ষ্য কৰা যায়। চাৰুগোহাঞি আৰু কমল—এই নায়ক দুজন সমধৰ্ম্মী; দুয়ো নিষ্ক্ৰিয়, সামাজিক বিধি উলঙ্ঘা কৰিব নোখোজা পুৰুষকাৰবৰ্জিত যুৱক দুয়ো দৈৱামুখাপেক্ষী। সাধাৰণ কাড়ী-পাইকৰ ঘৰৰ ডেকা-গাভৰুৰে মন মিল হলে পলাই বিয়া সোমোৱাৰ দৰে সম্ভ্ৰান্ত আহোম বংশৰ যুৱক-যুৱতীৰ প্ৰেমৰ তাড়নাত স্বতন্ত্ৰৰীয়া পথ লবলৈ গোহাঞি বৰুৱাই অনুমতি নিদিছিল সেই কাৰণেই কমল-লাহৰী আৰু চাৰু-ভানুক পিতৃ মাতৃৰ ঘৰৰপৰা গোপন বিৰাহৰ উদ্দেশ্য পলাই যাবলৈ দিয়া নাই। প্ৰেম-বিনিময়ৰ ক্ষেত্ৰত দুয়ো গৰাকী নায়িকা অধিক তৎপৰ আৰু ক্ৰিয়াশীলা। দুয়োজনী নায়িকাই ছদ্মবেশত অজ্ঞাতবাস খাটি পুনৰ নিজ ঘৰলৈ উভটি আহিছে।

ঐতিহাসিক পৰিবেশ আৰু বাতাৱৰণ সৃষ্টি কৰাৰ প্ৰয়াস এখন

বিশেষ দেখা নাযায়। পৃষ্ঠভূমিৰূপে লোৱা সময়ছোৱাৰ সামাজিক জীৱনধাৰাৰ পূৰ্ণাঙ্গ চিত্ৰ এখনতো নাই।

পদুম-কুঁৱৰী

লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ 'পদুম কুঁৱৰী' প্ৰথম ঐতিহাসিক উপন্যাস। গোহাঞিবৰুৱাৰ উপন্যাস দুখনৰ পটভূমি ঐতিহাসিক হলেও কাহিনী ঐতিহাসিক নহয় আৰু লিখকেও 'ঘৰুৱা উপন্যাস' বুলিহে অভিহিত কৰিছে। 'পদুম কুঁৱৰী' ছোৱা ছোৱাকৈ কলিকতাৰ পৰা ওলোৱা 'জোনাকী'ৰ তৃতীয় বছৰত প্ৰকাশ হৈছিল। স্বতন্ত্ৰ কিতাপৰ আকাৰত ১৯০৫ চনতহে প্ৰকাশ পায়। এই কাহিনী ৰচনা কৰোঁতে লিখকৰ জীৱন-অভিজ্ঞতা কেঁচা, বয়সো কোমল আৰু উপন্যাস ৰচনাৰ প্ৰয়াসো প্ৰথম। গতিকে এনে অৱস্থাত ৰচনা কৰা কাহিনীও যে দুৰ্ব্বল আৰু দৃষ্টিভঙ্গিও যে তৰাং হব তাত আচৰিত হ'বলগীয়া নাই।

কমলেশ্বৰ সিংহৰ দিনত হোৱা কামৰূপৰ 'দুন্দিয়া' বা দন্দুৱা দ্ৰোহৰ ঘটনা অৱলম্বন কৰি কাহিনী ৰচনা কৰা হৈছে। গৌৰীনাথ সিংহৰ দিনত কেপ্তেন্ ৱেলছৰ বৃটিছ ফৌজৰ সহায়ত মোৱামৰীয়া বিদ্ৰোহ দমন কৰা হয় আৰু দৰঙী ৰাজকোঁৱৰ কৃষ্ণনাৰায়ণৰ বিদ্ৰোহমূলক কাৰ্য্য দমন কৰি ৱেলছে কামৰূপ আৰু দৰঙ আহোমৰ হাতত গটাই দিয়ে। বিদ্ৰোহমূলক কাৰ্য্যৰ লগত সংশ্লিষ্ট থকা বুলি গুৱাহাটীৰ আহোম শাসনকৰ্ত্তাই কামৰূপীয়া প্ৰজাৰ ওপৰত নানাভাৱে উৎপীড়ন চলায়। ফলত কমলেশ্বৰ সিংহৰ দিনত হৰদত্ত আৰু বীৰদত্ত নামৰ দুই ভ্ৰাতৃদ্বয়ৰ নেতৃত্বত কামৰূপীয়া প্ৰজা বিদ্ৰোহী হৈ উঠে। কলীয়া ভোমোৰা বৰফুকনে হিন্দুস্থানী চিপাহীৰ সাহায্যত হৰদত্ত-বীৰদত্তক-ঘটুৱাই বিদ্ৰোহ দমন কৰে আৰু নায়ক দুজনক বধ কৰে। জনশ্ৰুতি আৰু জনগীতৰ মতে হৰদত্তৰ জীয়াৰী পদুম বা পদ্মকুমাৰীক কুমেদান বঙালে নিয়ে আৰু কোনোৰ মতে তেওঁ আত্মহত্যা কৰে। উপন্যাসৰ কাহিনী এই ঐতিহাসিক ঘটনাৰ ওপৰতে প্ৰতিষ্ঠিত। বৰফুকন আৰু হৰদত্তৰ ঐতিহাসিক সংঘৰ্ষটোৱেই উপন্যাসৰ সৰহ ঠাই অধিকাৰ কৰিছে। হৰদত্ত-বীৰদত্তৰ যুদ্ধৰ আয়োজন, তেওঁলোকক ধৰিবৰ কাৰণে বৰফুকনৰ চক্ৰান্ত আৰু কৌশল আৰু শেষত হৰদত্ত-বীৰদত্তৰ পৰাভৱ আদিৰ বৰ্ণনাতে লিখকৰ দৃষ্টি বিশেষকৈ নিবদ্ধ আছে। কিন্তু য'ত লিখকে মৌলিকতা প্ৰদৰ্শন কৰা

যথেষ্ট সুবিধা পাইছিল তাৰ সদ্ব্যৱহাৰ নবীন লিখকে কৰিব পৰা নাই। পদ্মকুমাৰী আৰু সূৰ্য্যকুমাৰৰ প্ৰণয়-কাহিনীটোৰ ওপৰত ইতিহাসৰ দৃঢ় বন্ধন নাই, গতিকে এই দিশটোৰ ওপৰত অধিক গুৰুত্ব আৰোপ কৰি লিখকে এটি ৰমণীয় চিত্ৰ সৃষ্টি কৰিব পাৰিলেহেঁতেন। কিন্তু লিখকে এইফালে বিশেষ নজৰ নিদি বৰফুকন-হৰদত্তৰ সংঘৰ্ষৰ বৰ্ণনাত অধিক দৃষ্টি নিক্ষেপ কৰিবলৈ যোৱাত মূল কাহিনী দুৰ্ব্বল নহৈ নাথাকিল। পদ্মকুমাৰীৰ প্ৰণয়-চিত্ৰণ আৰু বৰফুকন-হৰদত্তৰ সংঘৰ্ষ—এই দুটাৰ ভিতৰত পাছৰটোক কেৱল পৃষ্ঠভূমিত আবদ্ধ ৰাখি আগৰটোক পাঠকৰ সমুখভাগলৈ অনাহেঁতেন কাহিনীটো অধিক সংবেদনশীল হোৱাৰ সম্ভাৱনাই দেখা দিলেহেঁতেন। লিখকে অৱশ্যে এটি বিষয়ত কিছু পৰিমাণে সফলতা অৰ্জ্জন কৰিছে বুলি কব পাৰি, সেয়ে হৈছে বুৰঞ্জীৰ ঘটনাৰ লগত প্ৰণয়মূলক ঘটনাতো অঙ্গাঙ্গীভাৱে জড়িত কৰি দিছে।

কাহিনীটোৰ গঠন আৰু বিকাশত ভালেখিনি খুত লক্ষ্য কৰা যায়। প্ৰথমতে চকুত পৰে সূৰ্য্যকুমাৰৰ বৰফুকনৰ টোলত আশ্ৰয় গ্ৰহণ। লিখকে দেখুৱাবলৈ যত্ন কৰিছে যে বৰফুকনে হৰদত্তক বং কৰাৰ নিমিত্তে সূৰ্য্যস্ত্ৰৰূপে ব্যৱহাৰ কৰিবলৈ সূৰ্য্যকুমাৰক আশ্ৰয় দিছে। বৰফুকনে সূৰ্য্যকুমাৰক আশ্ৰয় দিয়াৰ গূঢ় উদ্দেশ্যত অস্বাভাৱিকতা নাই যদিও সূৰ্য্যকুমাৰৰ পক্ষৰ পৰা সি স্বাভাৱিক বা বিশ্বাসযোগ্য ৰূপত উপস্থাপিত হোৱা নাই। সূৰ্য্যকুমাৰৰ দৰে এজন জনা-বুজা যুৱকে বৰফুকনৰ লগত হৰদত্তৰ সংঘৰ্ষৰ কথা নজনাতো মুঠেই বিশ্বাসযোগ্য হোৱা নাই। হৰদত্তৰ ঘৰৰপৰা খেদা খাই পোতক তুলিবলৈ সূৰ্য্যকুমাৰে বৰফুকনৰ আশ্ৰয় লোৱা বুলি দেখুৱাহেঁতেন অৱশ্যে বেলেগ কথা আছিল। বৰফুকনে অজ্ঞাতকুলশীল এজন যুৱকক ৰাজনৈতিক উদ্দেশ্য চৰিতাৰ্থ কৰিবলৈ সাময়িক ভাৱে আশ্ৰয় দিলেও তেওঁৰ এক মাত্ৰ গাভৰু জীয়েকৰ লগত অবাধে মিলা মিছা কৰিবলৈ প্ৰথম দিনাৰ পৰাই অনুমতি দান কৰা কথাও বিশ্বাসযোগ্য হোৱা নাই। সূৰ্য্যকুমাৰ কিছুদিন বৰফুকনৰ ঘৰত থকাৰ পাছত তেওঁৰ আস্থাভাজন হৈ ফুলৰ লগত ক্ৰমে ঘনিষ্ঠ সম্পৰ্কলৈ অহাহেঁতেন পাঠকৰ প্ৰতীতি জন্মাব

পাৰিলেহেঁতেন। হৰদত্তৰ গতিবিধি জনাত সূৰ্য্যকুমাৰ বৰফুকনৰ বিশেষ সহায়ত অহা নাই, তেওঁ চোবাংচোৱাৰ মুখৰপৰাই হৰদত্তৰ সংবাদ যথা সময়ত পাই আছে। গতিকে বৰফুকনৰ ঘৰত আশ্ৰয় লাভ কৰি সূৰ্য্যকুমাৰে বৰফুকনকো প্ৰত্যক্ষ বা পৰোক্ষভাৱে সহায় কৰা নাই, পদ্ম কুঁৱৰীৰ সংবাদো বিশেষ পাইছে বুলি কব নোৱাৰি। গতিকে হৰদত্তৰ পতনৰ লগত সূৰ্য্যকুমাৰে বৰফুকনৰ ঘৰত আশ্ৰয় লোৱাৰ সম্পৰ্ক নোহোৱাৰ দৰেই। সূৰ্য্যকুমাৰৰ প্ৰতি বৰফুকনৰ জীয়াৰী ফুলৰ প্ৰণয় সৃষ্টি কৰি প্ৰেমৰ ত্ৰিভুজ ৰচনা কৰিবলৈকে লিখকে নায়কক শত্ৰুগৃহত আশ্ৰয় দিছে। এই প্ৰসঙ্গত গোহাঞিৰবৰুৱাৰ ভানুমতীৰ তৰা আই-দেউৰ লগত ফুলৰ সমধৰ্ম্মিতা মন কৰিবলগীয়া। সূৰ্য্যকুমাৰৰ প্ৰতি ফুলৰ অনুৰাগ প্ৰদৰ্শন কৰি লিখকে কাহিনীৰ বৈচিত্ৰ্য বা জটিলতা সৃষ্টি কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে যদিও সফল হব পৰা নাই। সূৰ্য্যকুমাৰৰ দৰে চৰিত্ৰবান সুঠাম ডেকা এজনৰ প্ৰতি ফুলৰ অনুৰাগ সৃষ্টিত আচৰিত হবলগীয়া একো নাই, আৰু একনিষ্ঠ প্ৰেমিক সূৰ্য্যকুমাৰো ফুলৰ প্ৰতি উদাসীন হৈ পদ্মৰ চিন্তাত নিমগ্ন থকাও হয়তো একো আচৰিত নহয়। কিন্তু সূৰ্য্যকুমাৰ আৰু পদ্মৰ আত্মহত্যাৰ পাছত শৱসাধন কৰিবলৈ বুলি মৰাশ দুটা যথাবিধি সংস্থাপন কৰি নিজেও তাত আত্মসমাধিস্থ হোৱা সম্পূৰ্ণই অপ্ৰাকৃত কথা। জীয়েকৰ শৱসাধন কৰা কথাত চতুৰ বৰফুকন ইমান সহজে প্ৰত্যয় যোৱাও সহজে বিশ্বাস কৰিবলৈ টান হয়। পিতা মাতা আৰু আত্মীয়-স্বজনৰ শোকাৰূহ মৃত্যুৰ পাছত পদ্মকুমাৰীৰ পক্ষে বিহ খাই আত্মহত্যাৰ কৰাৰ বাহিৰে হয়তো অন্য পন্থা নাছিল। কিন্তু বিহ খাবৰ নিমিত্তে যি মুহূৰ্ত্তটো বাছি ললে সিহে উপযুক্ত নহ'ল। হৰদত্ত-বীৰদত্ত আৰু ৰঘুৰ মৃত্যুৰ পাছত যেতিয়া কুমেদানে তেওঁক বলাৎকাৰ কৰিবলৈ খেদি আহে তেতিয়াই তেওঁ বিহ খোৱাহেঁতেন অধিক প্ৰভাৱশীল হলহেঁতেন। কিন্তু এনে সময়ত সূৰ্য্যকুমাৰক উপস্থিত কৰাই পদ্মক যেন জীয়াই থাকিবলৈ আশাৰ ক্ষীণ সূত্ৰ এডাল দাঙি ধৰি পুনৰ তাক ছিঙি পেলোৱা হ'ল। একেটা দৃশ্যতে একে মুহূৰ্ত্ততে ছটা চৰিত্ৰৰ হত্যা আৰু আত্মহত্যা প্ৰদৰ্শন কৰি

কাৰুণ্যৰ পৰিবৰ্ত্তে এটা ভয়াৱহ জুগুপ্সাজনক পৰিবেশহে সৃষ্টি কৰা হ'ল।

চৰিত্ৰ চিত্ৰণতো সফলতা লাভ কৰা নাই। হৰদত্ত-বীৰদত্ত বিদ্ৰোহীদলৰ নেতৃত্ব কৰিব পৰা ক্ষমতা, বীৰত্ব আৰু সংগঠন কৌশল কাৰ্য্যত ফুটি নোলাল। বৰফুকনৰ অপ্ৰত্যাশিত আৰু আকস্মিক আক্ৰম তেওঁলোকে প্ৰতিৰোধ কৰিব পৰা নাই। বৰফুকনৰ কৌশল আ চাতুৰি তেওঁলোকে মুঠেই ভেদ কৰিব পৰা নাই। যদিও বৰ্ণনা প্ৰসঙ্গ লিখকে হৰদত্তৰ ব্যাক্তিত্ব, বুদ্ধিমত্তা আৰু সংগঠন শক্তি আৰু বীৰদত্ত বীৰত্বৰ কথা উল্লেখ কৰিছে, কামে-কাজে সি প্ৰকাশ পোৱা নাই। চৰিত্ৰৰ শাৰীৰিক বৰ্ণনাও বিশেষকৈ বীৰদত্তৰ বৰ্ণনা হাস্যপদহে হৈছে। কাহিনীৰ প্ৰধান চৰিত্ৰ কোন? নায়িকা যে পছুম কুমাৰী তাত সন্দে নাই। কিন্তু নায়ক হিচাবে সূৰ্য্যকুমাৰৰ ব্যাক্তিত্বৰ কোনো স্বাক্ষৰ না তেওঁ সৰল-নিৰীহ প্ৰেমিক ৰূপে দেখা দিছে। নায়িকা আৰু প্ৰ নায়িকাৰ ভিতৰত পিছৰ গৰাকী যুৱতীয়ে অধিক সজীৱতা পৰিচয় দিছে যদিও শেষৰ দৃশ্যত তেওঁৰ কাৰ্য্যকলাপ অস্বাভাৱি হৈ পৰিছে। পছুম কুমাৰীৰ ব্যৱহাৰত অস্বাভাৱিকত আ অসঙ্গতি নাই যদিও পাঠকৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিব পৰা কোনে বিশেষত্ব নাই।

নায়ক-নায়িকাৰ মানসিক অৱস্থা চিত্ৰণ, পৰিস্থিতি-বৰ্ণনা নাইবা ঘট বা অৱস্থাৰ ভূমিকা-ৰচনা বহু ক্ষেত্ৰত কৃত্ৰিম আৰু গাম্ভীৰ্য্য হীন হৈ পৰিছে কোনো ঠাইত সংলাপো সুৰুচিপূৰ্ণ হোৱা নাই। পছুম কুমাৰীয়ে সূৰ্য্য ভাল পোৱাৰ কথা শুনি হৰদত্ত-বীৰদত্তৰ মাজত যি ধৰণে কথা-বত হৈছে সি নিতান্তই কুৰুচিপূৰ্ণ আৰু গম্ভীৰ্য্যহীন। মুঠতে উপন্যা ৰচনাত বেজবৰুৱাই মুঠেই সফলতা লাভ কৰিব পৰা নাই অসমৰ্থতাৰ কাৰণে বোধকৰো তেখেতে দ্বিতীয়বাৰ উপন্যাস-ৰচনা হাত নিদিলে।

মিৰি জীয়ৰী বৰদলৈৰ প্ৰথম উপন্যাস। উত্তৰ লক্ষীমপুৰত চাব্ ডেপু কলেকটৰ হৈ থাকোঁতে মিৰি ভাষা আৰু সামাজিক ৰীতি-নীতি অধ্যয়

কৰিবলৈ সুবিধা পাইছিল। ১৮৯৪ চনত নাৰেৰে উত্তৰ-লক্ষীমপুৰৰ পৰা বৰপেটালৈ ভটিয়াই আহোঁতে নাৱৰ ভিতৰতে এই উপন্যাস ৰচনা কৰে আৰু পাছৰ বছৰত প্ৰকাশ কৰে। প্ৰকাশৰ দিনৰপৰা এতিয়ালৈকে প্ৰায় সত্তৰ বছৰ হ'ল তথাপি মিৰি-জীয়ৰীৰ আকৰ্ষণ টুটা নাই, বৰং বাঢ়িছেহে।

মিৰি-জীয়ৰী

মিৰি-জীয়ৰী এনে সময়ত ৰচিত হৈছিল যি সময়ত অসমীয়া উপন্যাসৰ পুলিটো মাত্ৰ ৰোপণ কৰা হৈছিল, পল্লবিত হোৱা নাছিল, যি সময়ত জনজাতীয় জীৱনৰ সহানুভূতিপূৰ্ণ অধ্যয়নৰ ভেটিত কাহিনী ৰচনাৰ প্ৰচেষ্টা এক প্ৰকাৰ অভাৱনীয় আছিল। আজি পৰ্ব্বত-ভৈয়াম সম্প্ৰীতিৰ ধ্বনি তোলা হৈছে অনুভূতিমূলক সংহতিৰ কথা হৈছে, কিন্তু সত্তৰ বছৰৰ আগতে মিৰি-জীয়ৰী'ৰ যোগেদি বৰদলৈয়ে ভৈয়ামৰ উচ্চশিক্ষিত লোকৰ অযথা অভিমান-অভিজাত্যৰ কৃত্ৰিম পৰিচ্ছদ পৰিহাৰ কৰি ঔদাৰ্হ্য আৰু ভ্ৰাতৃবৎ স্নেহসিক্ত দৃষ্টিৰে যি আজলী মিৰি-জীয়ৰীৰ চিত্ৰ অঙ্কন কৰিলে সি যেনেকৈ সেই সময়ত অভিনৱ, তেনেকৈ একক।

আজলী মিৰি-জীয়ৰীয়ে লিখকৰ হৃদয় কিমান গভীৰভাৱে আগুৰি লৈছিল তাক মহাকবিৰ ভাষাত এনে ধৰণে কব পাৰি—"লীনেৱ প্ৰতিবিম্বিতেৱ লিখিতেবোৎকীৰ্ণৰূপেৱ চ, প্ৰত্যুপ্তেৱ চ বজ্ৰলেপঘটিতে বান্তৰ্নিখাতেৱ চ।" উছৰ্গা পত্ৰখনতে মানসী কন্যাৰ প্ৰতি চেনেহৰ গভীৰতা ছত্ৰে ছত্ৰে প্ৰকাশ পাইছে।

"মোৰ এই আকৰী আজলী মিৰি-জীয়ৰীক তোমাৰ হাতত সমৰ্পণ কৰিলো। তুমি তাইৰ কথাবিলাক অলপ যতনেৰে শুনিবা আৰু তাইলৈ মাজে সময়ে মনত কৰি এটোপা চকুৰ লো টুকিবা আৰু তোমাৰ সৰল চিত্তেৰে সৈতে তাইৰ আত্মাৰ সদগতিও কামনা কৰিবা।"

"মিৰি-জীয়ৰী" প্ৰণয়ৰ ট্ৰেজেডি। এই প্ৰণয়, বৰদলৈৰ আন কেইখন উপন্যাসৰ দৰেই আশৈশৱ সম্পৰ্কৰ ক্ৰমবিকাশ, মনোমতীৰ দৰে প্ৰথম-দৰ্শনত ওপজা প্ৰেম নহয়। জঙ্কি আৰু পানেই সোৱণশিৰীৰ বুকুত ডাঙৰ হোৱা ডেকা-গাভৰু। শৈশৱত সোৱণশিৰীৰ বালিত সিহঁতে খেলিছিল, ভুঁই ৰাখিছিল আৰু একেলগে গীত গাই নাচিছিল। আশৈশৱ নিবিড়

ঘনিষ্ঠতাই যৌৱনসুলভ প্ৰণয়লৈ ৰূপান্তৰিত হ'ল। সিহঁতৰ ইটোৱে সিটো
ভালকৈ চিনি পায়, গতিকে সিহঁতৰ প্ৰণয় যৌৱনৰ ক্ষণিক মোহ বা উত্তে
নহয়। নৰাছিগা বিহুৰ ৰাতি সিহঁতে সোৱণশিৰীৰ বালিত কাসিং কা
দেৱতাক সাক্ষী ৰাখি জীৱনে-মৰণে ইটোৱে সিটোক নেৰিবলৈ শপত ল
কিন্তু পানেইৰ বাপেক তামেদৰ চকুত গামৰ পুতেক কমুদৰ চিকা
জিলমিলনি তুলিলে, জীয়েকৰ অন্তৰখন চাবলৈ তাৰ দৃষ্টি শক্তিৰ অভাৱ হ
জীয়েকে বাধা দিব খোজাত পিতৃত্বৰ অভিমান আৰু কৰ্ত্তৃত্বত সি আ
পোৱা যেন পালে। সি অধিক আকোঁৰগজা আৰু একুৰীয়া মনোভাবে
কমুদক জোঁৱাই চপাই লবলৈ চেষ্টা চলালে। ফলত জঙ্কিৰ লগত পা
পলাই গ'ল। কিন্তু অচিৰেই সিহঁত ধৰা পৰে আৰু কাছাৰিত ৰীতি
গোচৰ হয়। মোকৰ্দ্দমা নিছিগা পৰ্য্যন্ত পানেইক বাপেকৰ জিম্মাত ৰ
হুকুম হয়। জীয়েকৰ ওচৰত হাৰ মানিবলৈ তামেদ মান্তি নহয়,
এইবাৰ জোৰ কৰি পানেইক কমুদলৈ দিয়াৰ ব্যৱস্থা কৰোঁতে তাই আ
পলাল। সোৱণশিৰী আৰু ঘুণাসুতি মিৰি গাঁও পানেইৰ নিৰুদ্দে
তল-ওপৰ হ'ল। অনিৰ্দ্দেশ পথত আগবাঢ়ি যাওঁতে পানেই গাছি
পৰ্ব্বতীয়া মিৰিৰ হাতত বন্দিনী হয়। পানেইৰ নিৰুদ্দেশৰ খবৰ শুনি
থিৰেৰে থাকিব নোৱাৰা হয়। তাইক বিচাৰি হাবি-বননিয়ে
বাঢ়ি গৈ অৱশেষত সিও গাছি মিৰি হাতত বন্দী হয়। বন্দী-ব
অৱস্থাৰপৰা মুক্ত হবলৈ চেষ্টা কৰোঁতে দুয়ো ধৰা পৰে। অসভ্য
মিৰিৰ বিচাৰত বিশেষকৈ পানেইৰ প্ৰণয়াকাঙ্ক্ষী ৰেবাঙৰ প্ৰতিশোধমূ
চেষ্টাত সিহঁতৰ প্ৰাণদণ্ড হয় আৰু নিষ্ঠুৰভাৱে একেলগে সি
দুটাক শালি সোৱণশিৰীত উটাই দিয়ে। কাহিনীৰ ইয়াতে
পৰিসমাপ্তি ঘটিছে।

ওপৰৰ কাহিনীটোলৈ মন কৰিলে দেখা যায় যে কাহিনীটোৰ ৰূপ
জটিল নহয়, সাধাৰণ আৰু সৰল। ইয়াত অভিনৱত্ব বুলি
বিশেষ একো নাই। পিতৃ-মাতৃৰ অজ্ঞাতে প্ৰণয়পাশত আবদ্ধ হে
যুৱক-যুৱতীৰ মিলনত যে নিজ পিতৃ-মাতৃয়েই ডাঙৰ অন্তৰায় তাৰে এশ
নিদৰ্শনৰ ভিতৰত ইও এটা। কাহিনীৰ বিকাশ দেখুৱাবলৈ ঔপন্যাসি

কোনো অস্বাভাৱিক উপায় অৱলম্বন কৰিব লগা হোৱা নাই। যুক্তিসঙ্গত ঘটনা আৰু অৱস্থা পৰম্পৰাৰ যোগেদি কাহিনী পৰিণতিৰ পথত আগবঢ়াই নিছে। নায়ক-নায়িকাৰ শেষ দৃশ্যৰ ঘটনা অত্যন্ত নিষ্ঠুৰ যদিও গাছি মিৰিৰ পক্ষে অসম্ভৱ বা অস্বাভাৱিক বুলি কব নোৱাৰি। নায়ক-নায়িকাৰ প্ৰণয়ৰ বিকাশ আৰু বিচ্ছেদৰ চিত্ৰ ফুটাই তুলিবলৈ যিবোৰ পৰিবেশ ৰচনা কৰিছে সেইবোৰো মিৰি-সমাজ আৰু জীৱনৰ লগত খাপ খোৱা। ভূঁই তলীত ধান ৰখা, সোৱনশিৰীৰ বালিত ধেমালি কৰা, নৰাছিঙা বিহুত একে লগে নচা, সোৱণশিৰীৰ বুকুত নাও বাই যাওঁতে গীতেৰে ইজনে সিজনক মনৰ ভাব জ্ঞাপন কৰা আদি দৃশ্যাৱলী যেনেকৈ জঙ্কি আৰু পানেইৰ পক্ষে অতিশয় স্বাভাৱিক আৰু জীৱন্ত-বাস্তৱ, তেনেকৈ একুৰীয়া মনোভাবসম্পন্ন ধনলোভী তামেদৰ পক্ষেও জীয়েকৰ ইচ্ছাৰ বিৰুদ্ধাচৰণ কৰাও অতি স্বাভাৱিক। কেও কিছু নোহোৱা জঙ্কিয়ে প্ৰেমাস্পদ পানেইক লাভ কৰিবৰ কাৰণে প্ৰয়োজনীয় গাধন আৰু অন্যান্য খৰচ উপাৰ্জ্জন কৰাৰ আশাৰে ঘুণাসুতি গাৱঁলৈ যোৱাতো আচৰিত হবলগীয়া একো নাই, কাৰণ সি সোৱণশিৰীৰ পাৰত যাৰ আশ্ৰয়ত আছিল সিয়ে তাৰ প্ৰণয়ৰ প্ৰতিদ্বন্দ্বী। সি ঘুণাসুতিলৈ যোৱাৰ লগে লগে আন এজনী সৰলা মিৰি জীয়ৰীৰ লগত পাঠকৰ পৰিচয় হয়। কেও কিছু নোহোৱা সবল-সুঠাম জঙ্কিৰ প্ৰতি তাইৰ অন্তৰ সহানু-ভূতিৰে উপচি পৰে আৰু সেয়ে ক্ৰমে ভালপোৱাত পৰিণত হয়গৈ। কিন্তু ডালিমীৰ ভালপোৱাই কাহিনীৰ গতিত কোনো পৰিবৰ্ত্তন আনছে বুলি কব নোৱাৰি। তাই জঙ্কিক পানেইৰ পৰা আঁতৰাই আনিবলৈ কোনো চেষ্টা বা অপচেষ্টা কৰা নাই। তেনে কৰিবলৈ যোৱাহেঁতেন অৱশ্যে কাহিনীৰ গতি হয়তো সলনি হলহেঁতেন। জঙ্কিৰ পানেইৰ প্ৰতি ঐকান্তিক প্ৰীতিৰ কথা প্ৰথমতে তাই জনা নাছিল, কিন্তু যেতিয়া গম পালে তেতিয়াও তাই পানেইৰ প্ৰতি ঈৰ্ষা নাইবা জঙ্কিৰ প্ৰতি বিৰাগ ভাব নহ'ল, বৰং তাই নিঃস্বাৰ্থ প্ৰেমৰ দ্বাৰা অনুপ্ৰাণিত হৈ পানেইক পলুৱাই আনিবলৈ জঙ্কিক নাও দি সহায় কৰিছে আৰু পলাই থকা অৱস্থাতো খোৱা বস্তুৰ যোগান ধৰিছে। ডালিমীৰ এইখিনি কাম কাহিনীৰ অপৰিহাৰ্য্য অঙ্গ নহলেও উপাঙ্গ ৰূপে গ্ৰহণ কৰিব পাৰি ডালমীৰ সহায় নোহোৱাহেঁতেনো জঙ্কিয়ে

পানেইক পলুৱাই নিলেহেঁতেন। ডালিমীয়ে হয়তো নাও এখন দি কি
সহজ কৰি দিলে, ইমানেই।

কাহিনীৰ দুই এটা ঘটনা অদৰকাৰী যেন বোধহয়। পানেই পল
যাওঁতে অসমীয়া ডেকা এজনৰ ঘৰত আশ্ৰয় লওঁতে ধৰ্ষিতা হোৱাৰ
সম্ভাৱনাই দেখা দিছিল (অধ্যায়—১৩) তাৰ চিত্ৰটো বিশেষ প্ৰয়ো
আছে বুলি নাভাবো। হয়তো লিখকে অৰ্দ্ধশিক্ষিত, অল্পবিদ্যাৰ ফ
ভয়ঙ্কৰ হোৱা ডেকাৰ চৰিত্ৰহীনতাৰ বিপৰীতে আজলী মিৰি-জীয়ৰীৰ সতী
মৰ্য্যাদা প্ৰদৰ্শন কৰিবলৈ এই অধ্যায় সংযোগ কৰিছে, কিন্তু কাহি
ফালৰ পৰা ই অবান্তৰ।

কাহিনীৰ লগে লগে মিৰি জাতিৰ চৰিত্ৰ আৰু সামাজিক ৰীতিও ব
কৰিছে। সিহঁতৰ একুৰীয়া মনোবৃত্তি, বৈবাহিক নিয়ম বা প্ৰথা, চৰগ পূ
নৰাছিঙা বিহু, দেওঁধাৰ ভৱিষ্যদ্বাণী—আদি মিৰি জাতি সম্পৰ্কীয় ত
প্ৰসঙ্গক্ৰমে সন্নিবিষ্ট কৰিছে। কাহিনী, পটভূমি আৰু পৰিবেশৰ কাৰণে
বিৱৰণসমূহ প্ৰয়োজন আৰু এয়ে উপন্যাসখনক আঞ্চলিকধৰ্ম্মিতা দান কৰি

কিন্তু কাহিনীৰ পটভূমি ৰচনাত লেখকে আটাইতকৈ অধিক গু
দান কৰিছে সোৱণশিৰী নদীৰ ওপৰত। সোৱণশিৰী কেৱল ঘটনাৰ প
ভূমিয়েই নহয়, মিৰি জীৱনৰ যেনিবা অধিষ্ঠাত্ৰী দেৱতা। সুখে দু
মিৰিয়ে সোৱনশিৰীক নেৰে, সোৱণশিৰীয়ে সুতি সলালে মিৰিয়েও
সলায়। বৰদলৈয়ে প্ৰথম অধ্যায়তে সোৱণশিৰীৰ লগত মিৰিৰ সম্পৰ্ক
সুন্দৰকৈ দাঙি ধৰিছে :

"আই সোৱণশিৰীৰ অসমীয়া মানুহতকৈ পৰ্ব্বতৰপৰা অহা সৰল ভা
মিৰি মানুহবিলাকৰ ওপৰত চেনেহ বেছি। স্বভাৱৰ অজলা-আজলী মি
জাতিয়ে আইক এৰি কেতিয়াও থাকিব নোৱাৰে। পৰ্ব্বতৰ শীতল ঠাঁ
পৰা নামি অহা মিৰিহঁতৰ আইৰ কাষত নাথাকিলে নহয়েই।"

"সোৱণশিৰীৰ শীতল পানী নাখালে সিহঁতৰ পিয়াহ নপলায়। আ
সোৱণশিৰীৰ কোলাত সৰু সৰু নাৱত উঠি উমলিব নাপালে সিহঁতৰ মন
ৰং নালাগে। সেই দেখি এই মিৰি জাতিৰ অধিকাংশ মানুহেই আ
সোৱনশিৰীৰ পাৰত বাস কৰে"—ইত্যাদি—।

জঙ্কি পানেইৰ প্ৰেমৰ সোৱণশিৰী নীৰৱ সাক্ষী। ইয়াৰ পাৰতে
লৰা কালত জঙ্কি পানেয়ে ঢ'কা বজাই ভুঁইতলী বাখিছিল, যৌৱনত ইয়াৰ
সোণ-চেকুৰা বালিত থিয় হৈ কাৰ্সিং কাৰ্টানক সাক্ষী কৰি আজীৱন প্ৰেমৰ
শপত গ্ৰহণ কৰিছিল (তৃতীয় অধ্যায়); এই নদীৰ বুকুৰেদি নাও বাই
জঙ্কি-পানেয়ে বিহু গীতৰ যোগেদি প্ৰেমৰ উত্তৰ-প্ৰত্যুত্তৰ দিছিল (চতুৰ্থ
অধ্যায়), নিজৰ গাওঁ এৰি ঘুণাসুতিলৈ যাওঁতে জঙ্কিয়ে সোৱণশিৰীৰ
বুকুৰ পৰাই বৰ বেজাৰ লগা সুৰত পানেইক শুনাই গাইছিল :—

বতিয়াই যামগৈ মোৰ দন কনেঙ্ ঐ
কেতিয়ানো আয়িমে গুৰি
পৰম কম্পালে, যদি তাকো বালে—
তিন দিনত আয়িমে গুৰি ঐ লাৱৰী
তিন দিনত আয়িমে গুৰি ॥

অৱশেষত এই আই সোৱণশিৰীৰ বুকুতে অজলা মিৰি ডেকা-গাভৰু
বালে শেষ আশ্ৰয় পাইছিল। সোৱনশিৰীয়ে গাঁৱৰ ঘাটত প্ৰণয়ী যুগলক
তুলি দিছিল। গতিকে দেখা যায় যে সোৱণশিৰীক ঔপন্যাসিক কেৱল
ঘটনাৰ পটভূমিৰূপেই, চিত্ৰিত কৰা নাই, ই যেন কাহিনীৰ এটা জীৱন্ত নিৰ্বাক
চৰিত্ৰ "ৰিটাৰ্ণ অৱ ডি নেটিভ" উপন্যাসৰ এগ্‌ডন হিথৰ দৰে সোৱণশিৰী
পাৰত বাস কৰা মিৰিসকলৰ জীৱনৰ আঁহে আঁহে যেন সোমাই আছে।

বৰদলৈৰ আন উপন্যাসৰ দুই এঠাইত থকাৰ দৰে ইয়াতো ভৱিষ্য-অৱশ্য-
ম্ভাৱীৰ আগ-জাননী দি জীৱনৰ ৰহস্যময়তাৰ পাতল কুঁৱলী সৃষ্টি কৰিবৰ
উদ্দেশ্যে স্বপ্নৰ সহায় লৈছে। নিৰমায়ে জঙ্কি পানেইৰ মৰা শ দুটা উটি অহা
দেখা পোৱাৰ আগ ৰাতি এটি সপোন দেখিছিল। সেই সপোনত জঙ্কি পানেয়ে
ধুনীয়া চিকুন সাজেৰে হাতত ধৰা-ধৰিকৈ উচ্চ পৰ্ব্বতৰ টিঙৰপৰা (স্বৰ্গৰ
প্ৰতীক) নিৰামাইক দেখা দিছিল। গাছি মিৰিৰ কবলৰ পৰা পলাবলৈ
থিৰ কৰা নিশা পানেয়েও এটা সপোন দেখিছিল—তাই যেন আকৌ
জঙ্কিৰ লগত সোৱণশিৰীৰ পাৰত একেলগে হাতত ধৰাধৰিকৈ ফুৰিছে,
নাও বাইছে, ভুঁইতলী ৰাখিছে। এনেতে এজন বুঢ়াই (কাৰ্সিং কাৰ্টান)
সিহঁতক সান্ত্বনা দি কোৱা শুনিলে—"বাছাহঁত তহঁতে বৰ দুখ পালি।

তহঁত আৰু এই বাৰ আঁতৰা-আঁতৰি হৈ থাকিব নেলাগে। তহঁতৰ সকলো দুখৰ ওৰ পৰিল।” এই দুয়োটা সপোনেই ভবিষ্য-ঘটনাৰ পূৰ্ব্বাভাস দিছে। জীৱিত অৱস্থাত যি মিলনৰ মুখ সিহঁতে দেখা নাপালে মৰণত সেই মিলন সম্ভৱ হ'ল—এয়ে স্বপ্ন দুটাৰ ইঙ্গিত।

চকুৰ পানীও মিৰি-জীয়ৰীৰ কাৰুণ্য প্ৰকাশ কৰিবলৈ অক্ষম। জঙ্কি আৰু পানেইৰ কোনো চাৰিত্ৰিক খুঁত নাই, কোনো পাপ কাৰ্য্যত সিহঁত লিপ্ত নহয় নাইবা কিবা ডাঙৰ ভুল কৰিছিল বুলিও কব নোৱাৰি। সিহঁতে ভাল পোৱা অপাত্ৰতো ন্যস্ত হোৱা নাছিল, সেই ভাল পোৱা অসামাজিকো নাছিল। তথাপি সিহঁতৰ অমানুষিক আৰু নৃশংস মৰণ কিয় হ'ল? প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাৰ জীৱনত বিৰহ আৰু বিচ্ছেদ অভাৱনীয় নহয়, কিন্তু এনে ভয়াবহ মৃত্যু পাঠকৰ কাৰণে অপ্ৰত্যাশিত। সিহঁতৰ মৃত্যুৰ কাৰুণ্যই পাঠকৰ অন্তৰ কেৱল দগ্ধই নকৰে, পাঠকক স্তম্ভিত কৰি তোলে। লেখকে কিন্তু ডালিমীৰ শোক আৰু বিৰহ-দুখ সংযত অথচ আকৰ্ষণীয় ৰূপত প্ৰকাশ কৰিছে। তলত উদ্ধৃত কৰা বাক্যটোৰ পৰাই ডালিমীৰ শোক পাঠকে স্পষ্টভাৱে অনুমান কৰিব পাৰে:

“মানুহৰ আঁৰে আঁৰে তাই কান্দিলে। তাই সোৱণশিৰীৰ পাৰলৈ গৈ এবাৰ পানীলৈ এবাৰ আকাশলৈ, এবাৰ মিৰি ডফলাৰ পৰ্ব্বতলানিলৈ ফালে চাব ধৰিলে—এইবাৰ আশালতা একেবাৰে উচ্ছেদ হল।”

এই উপন্যাসৰ শেষৰ বাক্যটোৱে আমাক বঙ্কিমচন্দ্ৰৰ ‘বিষবৃক্ষ’ৰ শেষৰ বাক্যটোলৈ মনত পেলাই দিয়ে—“আমৰা ‘বিষবৃক্ষ’ সমাপ্ত কৰিলাম। ভৰসা কৰি ইহাতে গৃহে গৃহে অমৃত ফলিবে।” ৰবদলৈয়েও বঙ্কিমচন্দ্ৰৰ সুৰতে সুৰ মিলাই কৈছে—

“আমাৰ হতভাগিনী মিৰি-জীয়ৰীৰ দুখলগা কাহিনী খতম কৰিলোঁ। আশাকৰোঁ ইয়াতে এতিয়াৰপৰা মিৰিৰ ঘৰে ঘৰে সুফল ফলিব।”

———

চতুৰ্থ অধ্যায়

ৰজনীকান্ত বৰদলৈ

(ঐতিহাসিক উপন্যাস)

লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ ‘পদুম কুঁৱৰীয়েই’ প্ৰথম ঐতিহাসিক উপন্যাস। কিন্তু ঐতিহাসিক উপন্যাসৰ প্ৰকৃত সুৰটো বেজবৰুৱাৰ কাহিনীত পৰিস্ফুট হৈ ওলোৱা নাই। ৰূপায়ণৰীতিৰ দুৰ্ব্বলতাৰ কাৰণে ঐতিহাসিক গাম্ভীৰ্য্য আৰু চৰিত্ৰৰ মহত্ব আকৰ্ষণীয় ৰূপত প্ৰকাশ নেপালে। ৰজনীকান্ত বৰদলৈৰ হাতত অসমীয়া ঐতিহাসিক উপন্যাসে পূৰ্ণ প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰে। অধিক কি, বৰদলৈক অতিক্ৰম কৰি যাব পৰা ঐতিহাসিক ঔপন্যাসিক দ্বিতীয় এজন আজিকোপতি ওলোৱা নাই।

কলিকতাত বি, এ পৰীক্ষা দি অসমলৈ ঘূৰি আহিবৰ সময়ত বিদায় লবলৈ যাওঁতে ৰমাকান্ত বৰকাকতীয়ে হেনো বৰদলৈক প্ৰশ্ন কৰিছিল যে অসমলৈ উভতি গৈ সাহিত্যৰ হকে তেওঁ কি কৰিব। তাৰ উত্তৰত বৰদলৈদেৱে কৈছিল যে তেওঁ অসমীয়া ভাষাত বঙ্কিমচন্দ্ৰৰ দৰে এলানি উপন্যাস লিখিব। বৰকাকতীদেৱে ভাবী ঔপন্যাসিকক সাৱধান কৰি দিছিল যেন তেওঁ আদৰ্শবিহীন কাহিনী লিখি উঠি অহা লৰাছোৱালীৰ চৰিত্ৰ নষ্ট নকৰে। বৰদলৈয়ে তাৰ উত্তৰত আশ্বাস দি কৈছিল যে তেওঁৰ উপন্যাসে পাঠকৰ চৰিত্ৰ-গঠনত সহায় কৰি ধৰ্ম্মৰ পথলৈহে আকৰ্ষণ কৰিব। শিক্ষা মন্দিৰৰপৰা ওলাই আহোঁতে দুৱাৰ মুখত দিয়া প্ৰতিশ্ৰুতি তেওঁ আখৰে আখৰে পালন কৰিবলৈ আজীৱন চেষ্টা কৰিছিল। সেই বিষয়ত কিমান দূৰ সফলতা লাভ কৰিছিল সেইটো বেলেগ কথা। মাতৃভাষা আৰু সাহিত্যৰ প্ৰতি ঐকান্তিক প্ৰীতি আৰু নিষ্ঠা নেথাকিলে এনে আশাশুধীয়া ভাৱে চেষ্টা নচলালেহেঁতেন।

বৰদলৈৰ ৰচিত নখন উপন্যাসৰ ভিতৰত আঠখন বুৰঞ্জীমূলক, মনোমতী (১৯০১), ৰঙ্গিলী (১৯২৫), ৰাধা-ৰুক্মিণী (১৯২৫), নিৰ্ম্মল ভকত (১৯২৫),

দন্দুৱা দ্ৰোহ (১৯২৮), বহদৈ লিগিৰী (১৯৩০) আৰু তাম্ৰেশ্বৰী মন্দিৰ (১৯২৬)। খাম্বা-থুইবী (১৯৩২) চনত প্ৰকাশ হয়।

'ৰাধা-ৰুক্মিণী' আসাম-হিতৈষী কাকতত ১৯২৫ চনত ছোৱা-ছোৱাকৈ প্ৰকাশ হৈছিল, স্বতন্ত্ৰ পুথিৰূপে প্ৰকাশ নাপালে। ৰচনাৰ সময়লৈ লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায় যায় যে, 'মনোমতী' ৰচনাৰ প্ৰায় কুৰি বছৰৰ পাছতহে আকৌ উপন্যাস ৰচনাত হাত দিয়ে। কি কাৰণে এই দীৰ্ঘ কালছোৱা কাহিনী ৰচনাৰপৰা বিৰত আছিল তেখেতে স্পষ্টভাৱে জনোৱা নাই যদিও আত্মবিয়োগজনিত শোক আৰু অৱসৰহীন চৰকাৰী চাকৰিয়েই যে প্ৰধান কাৰণ সেই বিষয়ে সন্দেহ নাই। চাকৰিৰ পৰা ১৯১৮ চনত অৱসৰ লৈহে আকৌ উপন্যাস ৰচনাত প্ৰবৃত্ত হয়। কিন্তু যিটো সময়ত কল্পনা সতেজ আছিল আৰু মন বলিষ্ঠ আছিল সেই সময়ছোৱা অনুৰ্ব্বৰ হোৱা কাৰণে অসমীয়া সাহিত্যৰ যথেষ্ট ক্ষতি হ'ল বুলি ভাবিবৰ থল আছে। ভাটি বয়সত ৰচনা কৰা কাৰণেই পাছৰ কাহিনীসমূহত ধৰ্ম্মৰ প্ৰভাৱ বেছিকৈ পৰিছে আৰু ঐশ্বৰিক বিধানৰ ওপৰত অধিক আস্থাশীল হৈ পৰিছে।

উপন্যাসবাজি বিশদভাৱে আলোচনা কৰাৰ আগতে ঐতিহাসিক উপন্যাসৰ প্ৰকৃতি আৰু বৈশিষ্ট্য সম্পৰ্কে অলপ আলোচনা কৰি লোৱা যাওক। ঐতিহাসিক উপন্যাসৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য হল অতীতৰ কোনো যুগৰ জীৱন ধাৰা, আৰু নৰনাৰীৰ বিচিত্ৰলীলা ঐতিহাসিক ঘটনাৰ মাধ্যমেদি সজীৱ আৰু আবেদনশীল কৰি তোলা। ঐতিহাসিক উপন্যাসৰ যোগেদি ইতিহাসৰ তথ্য আৰু বিৱৰণ পৰিবেশন কৰা লেখকৰ উদ্দেশ্য হব নোৱাৰে।

সহজ কথাত কবলৈ গলে বুৰঞ্জী পূৰ্ণমাত্ৰাই তথ্য-সৰ্ব্বস্ব, কিন্তু বুৰঞ্জীমূলক উপন্যাস আংশিকভাৱে তথ্যনিৰ্ভৰ হলেও প্ৰধানতঃ কল্পনানিষ্ঠ। কাহিনীৰ পৰিকল্পনাত তথ্যসম্ভাৰৰ অভাৱ বা ঊনতা কল্পনাৰ দ্বাৰা পূৰা কৰি ইতিহাসৰ সুৰুঙা পূৰণ কৰিবৰ অধিকাৰ ঔপন্যাসিকৰ আছে। উপন্যাসৰ চমৎকাৰিত্ব আৰু ৰমণীয়তা বহু পৰিমাণে নিৰ্ভৰ কৰে ঐতিহাসিক তথ্যপুঞ্জিৰ লগত কাল্পনিকতাৰ সমন্বয় সাধনত।

ঐতিহাসিক উপন্যাসৰ অন্যতম বৈশিষ্ট্য, অতীত যুগৰ সৌন্দৰ্য্য সন্ধান। লিখকৰ 'অপূৰ্ব্ববস্তু-নিৰ্ম্মাণক্ষমাপ্ৰজ্ঞাৰ' ফলত পাঠকৰ মন অতীত জগতৰ

সৌন্দৰ্য্যলোকত প্ৰবেশ কৰিবলৈ সক্ষম হয়। ঐতিহাসিক উপন্যাস এই কাৰণে ৰোমান্তিক উপন্যাস, ইয়াৰ পৰিবেশ ৰোমাঞ্চৰ পৰিবেশ। ৰোমাঞ্চ-প্ৰধান সাহিত্যই দূৰৰ জগত এখন ওচৰলৈ টানি আনে যদিও সেই জগত আলোছায়া-বিকীৰ্ণ, জনা-নজনাৰ ৰহস্যসমাকুল জগত। লেখকৰ সেই জগত সম্পৰ্কে কোনো প্ৰত্যক্ষ অভিজ্ঞতা নাই, পাঠকৰ ততোধিক নাই। সেই জগতত বিচৰণ কৰা পাত্ৰপাত্ৰী সমূহৰ মনৰ খবৰ মোটামুটি ভাৱে পাওঁ যদিও সিহঁতৰ মনোজগতৰ গতি-প্ৰকৃতিৰ সূক্ষ্ম তন্তবিলাকৰ সম্যক পৰিচয় আমি নেপাওঁ। ৰোমাঞ্চৰ বৰ্ণ বৈচিত্ৰ্যই সমকালীন বাস্তৱ জগতৰ পৰা এখন নতুন, অৰ্দ্ধ-পৰিচিত ঘটনাবহুল জগতলৈ পাঠকক লৈ যায়। অৱশ্যে লিখকে বাছি লোৱা অতীত জগতখন যিমানেই প্ৰাচীন হয় সিমানেই কল্পনাৰ ৰহস্যজালে তাক ঘেৰি ৰাখে; আৰু সেই জগত যিমানে অৰ্বাচীন হয় সিমানেই বাস্তৱৰ কাষ চাপে। সাধাৰণ সমকালীন উপন্যাসত বাস্তৱ ঘটনাৰ প্ৰতিচ্ছবি থাকে, চৰিত্ৰও বাস্তৱানুগ হয়। এনে উপন্যাসত পাঠকে দূৰদিগন্তৰ ৰামধনুৰ বৰ্ণচ্ছটা দেখা নেপায়, 'তমাল-তালীবনৰাজিনীলা'ৰ অপূৰ্ব্ব শোভাও দেখা নেপায়। তেওঁ এনে উপন্যাসৰ মাজত নিজৰ প্ৰতিচ্ছবি বিচাৰি উলিয়াব পাৰে, পথে-ঘাটে লগ পোৱা সমকালীন ব্যক্তিক দেখা পায়। এনে উপন্যাসৰ ঘটনা আৰু চৰিত্ৰাৱলী সকলো পাঠকৰ সমকালীন সমাজৰপৰা আহৃত কাৰণে তেওঁৰ পক্ষে এইবোৰৰ স্বৰূপ উপলব্ধি কৰাত অসুবিধা নঘটে। কিন্তু ঐতিহাসিক জগতৰ ঘটনা আৰু চৰিত্ৰাৱলী বেলেগ পৰিবেশৰ বস্তু, তাৰ ঘটনা আৰু চৰিত্ৰ বেলেগ সাঁচত ঢলা, তাৰ সুৰ উদাত্ত সুৰত বন্ধা। ঔপন্যাসিকে ইতিহাসৰ মেঘাড়ম্বৰৰ ফাকে ফাকে প্ৰাত্যহিক জীৱনৰ সুখদুখ, পাৰিবাৰিক জীৱনৰ লঘু-গুৰু চিত্ৰও ফুটাই তুলিব লগা হয় অতীতৰ হেৰাই যোৱা পৰিবেশত। গতিকে যি বাস্তৱনিষ্ঠা আৰু যৌক্তিকতাৰ ভেটিত পাঠকে সামাজিক উপন্যাস পাঠ কৰে তেনে যুক্তিনিষ্ঠতা আৰু বাস্তৱকামনাৰ যোগেদি ঐতিহাসিক উপন্যাসৰ ৰসস্বাদন কৰা কঠিন। ঐতিহাসিক উপন্যাসৰ প্ৰকৃতি সম্বন্ধে ডঃ শ্ৰীকুমাৰ বন্দ্যোপাধ্যায়ে তেখেতৰ 'বঙ্গ সাহিত্যে উপন্যাসেৰ ধাৰাত' এনে দৰে লেখিছে[১] :

১। শ্ৰীকুমাৰ বন্দ্যোপাধ্যায়—বঙ্গ সাহিত্যে উপন্যাসেৰ ধাৰা (৪ৰ্থ সং) পৃঃ ৫৬

"আধুনিক উপন্যাসত ঘটনাৰ হেচা-ঠেলা যিমান দূৰ সম্ভৱ হ্ৰাস কৰি মানুহক প্ৰধান আসন দিয়া হৈছে, আৰু তেওঁৰ মানসিক বিক্ষোভৰ চিত্ৰ অতি ব্যাপক আৰু সূক্ষ্মভাৱে আলোচনা কৰা হয়। ঐতিহাসিক উপন্যাসত বাহ্য ঘটনাই বহু ক্ষেত্ৰত দুৰ্দ্দান্ত দস্যুৰ দৰে মানুহৰ টেটুত চেপি ধৰে আৰু অধিক চিন্তা কৰিবৰ কাৰণে অৱসৰ নিদি তৎক্ষণাত একোটা জবাব আদায় কৰি লয়। সেই মুহূৰ্ত্তৰ পৰা তেওঁৰ মানসিক পৰিবৰ্ত্তন বাহ্য ঘটনাৰ লগত সমান্তৰালভাৱে চলিবলৈ বাধ্য হয়। আধুনিক উপন্যাসত বহিৰ্জগতৰ দোৰ্দণ্ড আততায়ীৰ প্ৰতাপ বহু পৰিমাণে ক্ষুণ্ণ হৈছে। যিবোৰ ক্ষুদ্ৰ ক্ষুদ্ৰ সাধাৰণ ঘটনাই মানুহৰ ওপৰত প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰে আৰু লাহে লাহে তেওঁক শত বন্ধনৰ নাগপাশেৰে মেৰিয়াই নিয়ে, তেনে ঘটনাই চিত্তক আকস্মিকভাৱে অভিভূত নকৰি আত্মবিশ্লেষণৰ যথেষ্ট অৱসৰ দিয়ে। প্ৰত্যেকটো পাকে কেনেকৈ দেহ আড়ষ্ট কৰি আনে আৰু ক্ৰমে মৰ্ম্মস্থানত কেনেকৈ আঘাত কৰে সেইবোৰ প্ৰদৰ্শন কৰিবলৈ আধুনিক বাস্তৱধৰ্ম্মী ঔপন্যাসিকে প্ৰদৰ্শন কৰিবলৈ সুযোগ পায়।......কিন্তু ঐতিহাসিক উপন্যাসে বিশ্লেষণৰ অভাৱ অন্য ফালেদি পূৰণ কৰে। ঘটনা-বৈচিত্ৰ্য একোটা যুগৰ ব্যাপক বৰ্ণনা, উচ্চভাব আৰু আদৰ্শৰ অভিব্যক্তি আৰু বীৰত্বব্যঞ্জক কাহিনীৰ প্ৰাচুৰ্য্যই পাঠকক এনে তৃপ্তি দান কৰে, এনে বৰ্ণ বহুল সৌন্দৰ্য্যৰ দুৱাৰ মুকলি কৰে যিটো সাহিত্যৰ অন্য কোনো শাখাই দিব নোৱাৰে।"

ঐতিহাসিক উপন্যাস পঠন-পাঠনত এই কথা সততে মনত ৰাখিব লাগিব যে ই তথ্যনিষ্ঠ ইতিহাস নহয়, সৃষ্টিধৰ্ম্মী সাহিত্যহে। ইয়াৰ ঘটনা বহুল পটভূমিত বিচৰণ কৰা লোকসকল দৈত্য বা দানৱ নহয়, নাইবা যন্ত্ৰবৎ আচৰণশীল প্ৰাণীবিশেষো নহয়, তেওঁলোক মাটিৰ বুকুত বিচৰণ কৰা সুখ-দুখ অনুভৱকাৰী মানুহ। যি লেখকে ঐতিহাসিক ঘটনাৰ মাধ্যমেদি যুগবিশেষৰ প্ৰতিচ্ছবি দাঙি ধৰাৰ লগে লগে মানৱৰ সুখ-দুখ, বিচিত্ৰ অভিব্যক্তি, নানা সমস্যা ৰসোত্তীৰ্ণ ৰূপত প্ৰকাশ কৰিব পাৰিছে তেওঁৰেই যত্ন সাৰ্থক হৈছে।

বৰদলৈৰ উপন্যাসৰাজিত ওপৰত উল্লেখ কৰি অহা ঐতিহাসিক

উপন্যাসৰ আদৰ্শ আৰু উদ্দেশ্যই কিমান দূৰ সফলতা লাভ কৰিছে সেই বিষয়ে বহলাই আলোচনা কৰি চোৱা যাওক।

মনোমতী ৰজনীকান্ত বৰদলৈৰ দ্বিতীয় উপন্যাস আৰু তেখেতৰ ঐতিহাসিক উপন্যাস পংক্তিৰ এয়ে প্ৰথম প্ৰচেষ্টা। উনবিংশৰ শেষ দশকৰ শেষৰ কেইবছৰত বৰপেটা অঞ্চলত চব্‌ডেপুটি হৈ থাকোঁতে এই উপন্যাসৰ সমল সংগ্ৰহ কৰি ১৯০০ চনত ইয়াক প্ৰকাশ কৰে।

মনোমতী

বদনচন্দ্ৰ বৰফুকনে যেনেকৈ ব্যক্তিগত ঈৰ্ষা আৰু প্ৰতিশোধৰ ভাব চৰিতাৰ্থ কৰিবলৈ স্বদেশলৈ মান আনি মাতৃভূমি ধ্বংস কৰিলে আৰু তাৰ লগত নিজেও নাশ পালে, তেনেকৈ সংকীৰ্ণ পৰিধিত হলকান্ত বৰুৱায়ো বদনচন্দ্ৰৰ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছে। দুটাপ্ৰতিষ্ঠাশীল পৰিয়ালৰ মাজত পুৰুষানুক্ৰমে চলি অহা বিবাদৰ ৰোষাগ্নিত নাইবা দুজন বিবদমান পিতৃৰ ঈৰ্ষানলত নিৰপৰাধ প্ৰণয়ী-যুগলৰ প্ৰণয়ৰ সৌধ ভস্মীভূত হোৱা বা তেনে সম্ভাৱনাই দেখা দিয়া উদাহৰণ জগতৰ সাহিত্যত বিৰল নহয়। ছেক্সপীয়েৰৰ 'ৰোমিঅ'-জুলিয়েট' আৰু স্কটৰ 'ব্ৰাইড অব্ লেমাৰমুৰ'—এই প্ৰসঙ্গত উল্লেখ কৰিব পাৰি। উপন্যাসৰ কাহিনীটো চমুকৈ এনে:

কামৰূপৰ যুগীৰ পামৰ হলকান্ত বৰুৱাৰ লগত বৰনগৰীয়া চণ্ডী বৰুৱাৰ পুৰুষানুক্ৰমে বিবাদ। এই বিবাদ কোনো যুক্তিসঙ্গত কাৰণৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত নহয়; ই 'মইৰৰ' ভাৱৰ ফলত উদ্ভৱ হোৱা ঈৰ্ষাৰ প্ৰতিক্ৰিয়া। উদ্ধত হলকান্ত বৰুৱাই তেওঁৰ ক্ষমতাৰ প্ৰতিদ্বন্দ্বী বুলি ভবা মৃদু আৰু অলস চণ্ডী বৰুৱাৰ ওপৰত তেওঁৰ ঈৰ্ষানল চৰিতাৰ্থ কৰিবলৈ আৰু তাৰ লগতে নিজৰ তলতীয়া অঞ্চলক মানৰ আক্ৰমণৰ পৰা ৰক্ষা কৰিবলৈ গুৱাহাটীৰ পৰা ভটিয়াই কামৰূপৰ ফালে আগবাঢ়ি অহা মানসেনাৰ লগ লাগে। ইফালে পুতেক লক্ষ্মীকান্তই বাপেকৰ প্ৰকৃত উদ্দেশ্য গম নাপাই মানক ভেটিবলৈ বুলি সৈন্য সংগ্ৰহ কৰিবলৈ আৰু লগতে বৰপেটাৰ দৌলোৎসৱত দেখা পোৱা বৰনগৰীয়া বৰুৱাৰ ধৰ্ম্মীয়া জীয়েক মনোমতীৰ সম্ভেদ লবলৈ বৰনগৰলৈ যায়। তাতে পূৰ্ব্বনিৰ্দ্দিষ্ট মতে চণ্ডী বৰুৱাৰ আশ্ৰিত শান্তিৰাম বৈৰাগী আৰু আশ্ৰিতা কন্যা পমীলাক লগ ধৰে। ইয়াৰ আগতে মনোমতীৰ মনৰ ভাব বুজি পমীলাই শান্তিৰাম

ভকতক যুগীৰপামৰ লক্ষ্মীকান্ত বৰুৱাৰ মন বুজি আহিবলৈ দূতৰূপে পঠাইছিল। ৰাংঢালী আৰু সুচতুৰা পমীলাই মনোমতীৰ প্ৰতি লক্ষ্মীকান্তৰ অনুৰাগ বুজিব পাৰি এহাতে বৰনগৰীয়া বৰুৱাৰ লগত পৰিচয় কৰাই সৈন্যসংগ্ৰহত সহায় কৰাৰ আশা দি আৰু আনহাতে মনোমতীৰ লগত দেখা-সাক্ষাৎ হোৱাৰ প্ৰলোভন দেখুৱাই ৰাতিটো লক্ষ্মীকান্তক চণ্ডী বৰুৱাৰ হাউলীতে ৰাখে। সেই ৰাতিয়েই হলকান্ত বৰুৱাই বাট দেখুৱাই অনা মানে চণ্ডী বৰুৱাৰ হাউলী আক্ৰমণ কৰে আৰু হাউলী ধ্বংস কৰি প্ৰতিৰোধকাৰী লক্ষ্মীকান্ত, শান্তিৰাম, মনোমতী, চণ্ডী বৰুৱা আৰু পমীলাক বন্দী কৰি লৈ যায়। চণ্ডী বৰুৱাৰ পত্নী আৰু পৰিয়ালৰ আন পৰিজন অৰণ্যে পলাই ৰক্ষা পৰে। ৰূপহী গাভৰু পমীলা আৰু মনোমতীৰ ওপৰত মানৰ সেনাপতি মিঙ্গিমাহা আৰু পালি সেনাপতি টেঙুলা আদিৰ লালসাযুক্ত দৃষ্টি পৰিছিল যদিও, চতুৰা পমীলাই কৌশলেৰে নিজৰ ইজ্জত ৰক্ষা কৰিবলৈ সমৰ্থ হোৱাৰ লগে লগে মনোমতীকো ৰক্ষা কৰে। এই বিষয়ত অৰণ্যে মিঙ্গিমাহাৰ অসমীয়া ৰক্ষিতা পদুমীয়েও সহায় কৰে। মানহঁতে এওঁলোকক বন্দী কৰি হলকান্তৰ সহায়ত কামৰূপৰ বিভিন্ন ঠাই লুটি-পুটি ভটিয়াই গৈ থাকে। এইদৰে গৈ সিহঁতে মইনবৰী নামে ঠাইত বাহৰ পাতি কেইদিনমান জিৰণি লৈ বন্দীবিলাকৰ এটা দিহা লগাবলৈ স্থিৰ কৰে। ইতিমধ্যে পদুমীৰ লগত তেওঁৰ পূৰ্ব্বৰ প্ৰণয়ী, বৰ্ত্তমানে মানৰ বন্দী, শান্তিৰামৰ দেখা হয় আৰু পদুমীৰ কৌশলত শান্তিৰাম বন্দী-গৃহৰ পৰা পলাই গৈ বাকীবোৰ বন্দীক হত্যা কৰাৰ আগতে উদ্ধাৰ কৰি নিয়াৰ চেষ্টা কৰে। ইয়াৰ অলপ আগতে লক্ষ্মীকান্তক মুকলি কৰি দিবলৈ চেষ্টা কৰোঁতে হলকান্তকো মানহঁতে বন্দী কৰি থয়। শান্তিৰাম ভকতে পলাই গৈ গাঁৱৰ দুই-চাৰিজনৰ সহায়ত ৰাতি সিন্ধি খানি বন্দীগৃহৰ পৰা বন্দীবোৰক উদ্ধাৰ কৰি লৈ যায়, কিন্তু ভুলক্ৰমে চণ্ডী বৰুৱা বুলি একে ঘৰতে বন্দী কৰি থোৱা হলকান্তকো লৈ যায়। পিচ দিনা মানহঁতে দেওপূজা কৰি মদভাত খাই বন্দীবোৰক দিহা লগাবলৈ বুলি দেখে যে এজনৰ বাহিৰে বাকী সকলো পলাইছে। খঙত সিহঁতে বাকী থকা চণ্ডী বৰুৱাকে নৃশংসভাৱে বধ কৰে আৰু বন্দীবোৰ পলাই যোৱাত পদুমীয়ে সহায় কৰা বুলি তাইকো জুইত পেলাই মাৰিলে।

উদ্ধাৰ হোৱা বন্দীসকল গৈ কনৰা গাঁৱৰ অনাথ চৌধুৰীৰ ঘৰত আশ্ৰয় লয় আৰু কিছুদিনৰ পাচত বৰপেটা সত্ৰত আশ্ৰয় লয়। ইংৰাজৰ হাতত মানহঁত হাৰি উভতি পলাওঁতে বৰপেটা সত্ৰ আক্ৰমণ কৰি লুট-পাট কৰে। লক্ষ্মীকান্তৰ নেতৃত্বত বৰপেটীয়া ডেকাহঁতে বাধা দিয়ে যদিও অলপীয়া সৈন্যৰে সিহঁতক বোধ কৰিব নোৱাৰে। মানহঁতে সত্ৰ এৰি যোৱাৰ পাচত লক্ষ্মীকান্ত, মনোমতীৰ মিলন হয়। হলকান্তই চণ্ডী বৰুৱাৰ বিধৱা পত্নীৰ ওচৰত ক্ষমা খুজি সন্ন্যাসী হৈ ভটিয়াই যায়। পদুমীৰ শোকাবহ মৃত্যুৰ বাতৰিয়ে শান্তিৰাম ভকতক বিহ্বল কৰিলেও শেহান্তৰত ৰাংঢালী পমীলাৰ প্ৰেমৰ পাশত আবদ্ধ হৈ বিয়া কৰায়।

মানৰ তৃতীয় আক্ৰমণৰ পটভূমিত এই উপন্যাসখন ৰচনা কৰা হৈছে। এফালে অসমীয়া প্ৰজাৰ ওপৰত মানৰ পৈশাচিক অত্যাচাৰ, অসমীয়া ডা-ডাঙৰীয়া বা প্ৰতিষ্ঠাবান লোকসকলৰ পৰস্পৰ হিংসাহিংসি, সাধাৰণ চমুৱা-পাইক, গোসাঁই-ভকত, চহা-খেতিয়কেও সৰুসুৰা তৰ্কবিভেদত লিপ্ত হৈ সংকট মুহূৰ্ত্তত ঐক্যবদ্ধভাৱে থিয় হ'ব নোৱাৰা অৱস্থা যেনেকৈ চিত্ৰিত কৰিছে, আনফালে আকৌ অসমৰ জীৱন-যাত্ৰা, ৰীতি-নীতি, পূজা-পাৰ্বন, তিথি-মহোৎসৱৰ পাৰ্শ্ব-চিত্ৰও লগে লগে দিছে। এই উপন্যাসত বৰপেটাৰ দৌলোৎসৱৰ বিৱৰণ, বৰপেটা অঞ্চলৰ গাঁও আৰু ঠাই-সমূহৰ পৰিচয়, চণ্ডী বৰুৱা বা হলকান্ত বৰুৱাৰ দৰে যোত্ৰবান সম্ভ্ৰান্ত লোকৰ হাউলী বা বাৰীঘৰ আদিৰ চিত্ৰ (চতুৰ্থ অধ্যায়), মানৰ উপদ্ৰৱ, হাদিৰাচকীৰ ৰণ, ইংৰাজৰ লগত মানৰ সংঘৰ্ষ, মানৰ দেওপূজা, বৰপেটাৰ কীৰ্ত্তন ঘৰত ভকতৰ বন্ধ্যা মেল আদি সামাজিক চিত্ৰ আৰু ৰাজনৈতিক ঘটনা সন্নিবিষ্ট হৈছে। এই সকলোবোৰ কথা যে কাহিনীৰ বিকাশৰ কাৰণে অপৰিহাৰ্য্য তেনে নহয়; কিছুমান বিৱৰণ সেই সময়ৰ ধৰ্ম্মীয়, সামাজিক আৰু ঘৰুৱা অৱস্থা প্ৰদৰ্শন কৰিবৰ উদ্দেশ্যেই কাহিনীৰ ডালে-পাতে আঁকি দিছে। প্ৰথম অধ্যায়ত বৰ্ণনা কৰা বৰপেটাৰ কীৰ্ত্তন ঘৰত অনুষ্ঠিত হোৱা দৌলোৎসৱৰ বিৱৰণ ইমান পুঙ্খানুপুঙ্খ নোহোৱা হলেও কাহিনীৰ বৰ বিশেষ ক্ষতি নহলহেঁতেন। এই উৎসৱতে নায়ক-নায়িকাৰ প্ৰথম দেখা-দেখি হয়, সেই কাৰণে পূৰ্ব্বৰাগৰ পটভূমিৰূপে উৎসৱটোৰ এটা আভাস নিদিলে নহয়, কিন্তু

ইমান বিশদ বিৱৰণ অপৰিহাৰ্য্য বুলি কব নোৱাৰি। এই দৰে তৃতী অধ্যায়ত ‘নগৰঝাৰ’ আৰু বৰনগৰৰ ‘বৰুৱা-বাৰী’ৰ চিনাকি দিবলৈ গৈ কে ৰাজ্যৰ বিৱৰণ অপ্ৰাসঙ্গিক। এনে ধৰণে কাহিনীৰ মাজতে সু উলিয়ায় ঔপন্যাসকে সেই সুৰুঙাইদি ইফালে-সিফালে চাই প্ৰস্তুত ঘটনা খন্তেক পাহৰি পেলাইছে। এনে কৃত্ৰিমভাৱে জাপি যোৱা বিৱৰ কোনো কলাত্মক প্ৰয়োজন আছে বুলি আধুনিক পাঠকে অনুভৱ নকৰে

উপন্যাসখনৰ প্ৰধান কথাবস্তু হ’ল দুটা বিবদমান পৰিয়ালৰ ডে গাভৰু লক্ষ্মীকান্ত আৰু মনোমতীৰ প্ৰণয়ৰ কাহিনী। সংসাৰ-অনভি যুৱক-যুৱতীৰ যৌন-প্ৰীতিয়ে জাতকুলৰ বিচাৰ নকৰে, শত্ৰু-মিত্ৰৰ বে নাৰাখে আৰু শেষ পৰিণতিলৈ আওকাণ কৰে। বৰপেটাৰ দৌলোৎস হেজাৰ জনতাৰ সমাগমৰ মাজত এখন কমনীয়, লাজুক মুখে যুগীৰপা ডেকাবৰুৱা লক্ষ্মীকান্তক আকৰ্ষণ কৰে। বৰনগৰীয়া বৰুৱাৰ ধৰ্ম্মীয়া জীয়ে মনোমতীও সেই অপৰিচিত যুৱকক দেখি আকৃষ্টা হয়। এয়ে কাহিনী আৰম্ভ। কিন্তু পুৰুষানুক্ৰমে বিবাদত লিপ্ত পৰিয়াল দুটাৰ অন্তৰ্ভুক্ত ডেক গাভৰু দুটিৰ প্ৰণয়তৰী ভয়াবহ ৰাজনৈতিক ধুমুহা এটা উপকূলত খন্তে লগাই দিলেহি যদিও নিমিষতে অনিশ্চিত পথলৈ টানি নিলে। মান আক্ৰমণে নায়ক-নায়িকাক বৰনগৰীয়া বৰুৱাৰ ঘৰত খন্তেক লগলগাই পৰস্পৰ ঘনিষ্ঠভাৱে ওচৰ চাপিবলৈ সুবিধা দিলে যদিও পিচ মুহূৰ্ত্ততে অনিশ্চি সঙ্কটপূৰ্ণ অৱস্থালৈ টানি নিয়ে। গতিকে দেখা যায় যে দুটা ঘটনাস্ৰোত উপন্যাসৰ প্ৰথমখণ্ডত কাহিনী আগবঢ়াই নিছে—প্ৰথম হ’ল পৰিয়াল দুটা মাজত থকা শত্ৰুতা, আৰু আনটো মানৰ আক্ৰমণ। এই দুটা ঘটনাস্ৰো সমান্তৰালভাৱে আগবঢ়া নাই, প্ৰথমটোৱে দ্বিতীয়টোক সৃষ্টি কৰিছে হলকান্তই বৰনগৰীয়া বৰুৱাৰ ওপৰত শতুৰু শালিবলৈ গৈ মনোমতী পমীলা, শান্তিৰাম আৰু চণ্ডী বৰুৱাক মানৰ হাতত পেলাই দি আত্ম সন্তুষ্টি লাভ কৰিলে, কিন্তু লক্ষ্মীকান্তও যে সেই বন্দীদলৰ মাজত আছিল বেচেৰাই সেই কথা বহুত পলমকৈহে গম পালে।

দ্বিতীয় খণ্ডত মানৰ হাতৰ পৰা বন্দীবোৰৰ উদ্ধাৰ আৰু মিলনৰ পথ নিৰ্ম্মাণ কৰিছে। এই খণ্ডত শান্তিৰাম-পদুমীৰ সম্পৰ্কটো সম্মুখত

আনি উদ্ধাৰৰ পথ ৰচনা কৰিছে। এই উদ্ধাৰ কাৰ্য্যত প্ৰথমতে পদুমীৰ কৌশল আৰু প্ৰচেষ্টা, দ্বিতীয়তে শান্তিৰামৰ কাৰ্য্য উল্লেখযোগ্য। প্ৰত্যক্ষভাৱে সহায় নকৰিলেও মানহঁতক ভুলাই, সিহঁতক পৈশাচিক উদ্দেশ্য সাধনৰপৰা বিৰত ৰখাত পমীলাই পৰোক্ষভাৱে ঘটনাক সুখাৱহ পৰিণতি-পথত আগবঢ়াত সহায় কৰিছে। বাকীবোৰ চৰিত্ৰ মানৰ হাতৰপৰা উদ্ধাৰ হোৱালৈকে নিষ্ক্ৰিয়।

কনৱা গাওঁৰ (২য় খণ্ড ২৮শ অধ্যায়) অনাথ চৌধুৰীৰ ঘৰতে দৰাচলতে কাহিনীয়ে একপ্ৰকাৰ পৰিসমাপ্তি লাভ কৰিছে বুলি কব পাৰি। বিপৰ্য্যয় আৰু ধুমুহাৰ পাচত ইয়াতে সকলো লগ লাগিছে আৰু বিশ্ৰাম. লৈছে। হলকান্তয়ো নিজৰ ভুল স্বীকাৰ কৰি ক্ষমা খুজিছে। এই অৱস্থাত মনোমতী আৰু লক্ষ্মীকান্তৰ বা পমীলা-শান্তিৰামৰ মিলনৰ কোনো বাধা নাছিল ; কিন্তু কেইটামান কাৰণ-বশতঃ ঔপন্যাসিকে ইয়াতে ঘটনাৰ সামৰণি নেপেলাই আৰু কেইটামান অধ্যায়ৰ মাজেদি কাহিনীৰ জেৰ টানি নিছে। প্ৰথমতঃ ইংৰাজৰ হাতত মানৰ পৰাজয় দেখুৱাই ৰাইজে সুখ-শান্তিৰে বসবাস কৰাৰ পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰিব লাগিব। দ্বিতীয়তে নায়ক-নায়িকাৰ মিলনৰ কাৰণে পিতৃ-মাতৃৰ অনুমোদন প্ৰয়োজন বুলি লেখকে অনুভৱ কৰিছে। সেই কাৰণেই অনাথ চৌধুৰীৰ ঘৰত হলকান্ত বৰুৱা উপস্থিত থকা সত্বেও মনোমতীৰ পিতৃ-মাতৃ কোনো নথকাত, বিশেষকৈ চণ্ডী বৰুৱাৰ কৰুণ মৃত্যুৰ শোক-ছায়াৰ তলত, লক্ষ্মীকান্ত-মনোমতীৰ বিবাহ দেখুৱাবলৈ লিখকে কুণ্ঠাবোধ কৰে। তদুপৰি মনোমতীৰ মাক সেই সময়ত অনাথ চৌধুৰীৰ ঘৰত নাছিল। গতিকে মনোমতীৰ মাকৰ অনুমোদন বিচাৰি তেওঁৰ সন্ধানত ঔপন্যাসিক আগ-বাঢ়িব লগা হ’ল। তৃতীয়তে, পমীলা আৰু শান্তিৰামে পৰস্পৰৰ প্ৰতি কৰা ব্যৱহাৰৰ যোগেদি পাঠকে যদিও তেওঁলোকৰ ভৱিষ্যত সম্পৰ্কে কল্পনা কৰাৰ থল ৰাখিছে তথাপি পদুমীৰ লগত শান্তিৰামৰ আগৰ সম্পৰ্কটো ছিন্ন নকৰাকৈ পমীলাৰ লগত মিলন বা বিবাহ ঘটাৰ খোজা নাই। অৱশ্যে উল্লেখ কৰা অসুবিধা কেইটা ঔপন্যাসিকৰ পক্ষে দুৰতিক্ৰম্য নাছিল। অতি সহজে নাট্যকাৰে অনাথ চৌধুৰীৰ ঘৰত থকা সময়তে

সেই কেইটাৰ সুসমাধান কৰিব পাৰিলেহেঁতেন। ৰবদলৈৰ উপন্যা
ৰচনাৰ অন্যতম উদ্দেশ্য হল মানৰ দিনৰ ৰাজনৈতিক আৰু সামাজি
চিত্ৰ অঙ্কন কৰা। সেই কাৰণে ভগনীয়া মানৰ ৰবপেটাৰ কীৰ্ত্তন ঘ
আক্ৰমণ, আৰু ভকতবোৰৰ কাপুৰুষালি আৰু অনৈক্য আদি বৰ্ণ
কৰাৰ সুবিধাতে নায়ক-নায়িকা, উপনায়ক-উপনায়িকাৰ মিলনৰ পৰিৱেশ
ৰচনা কৰিছে।

লক্ষ্মীকান্ত-মনোমতীৰ প্ৰণয়ৰ ইতিবৃত্তৰ লগত ওতঃপ্ৰোতভাৱে জড়ি
হৈ আছে শান্তিৰাম-পমীলা-পদুমীৰ কথা। প্ৰধান কথাবস্তুৰ প
ইয়াক পৃথক কৰিব নোৱাৰি। ইয়াক মূল বস্তুৰ লগত সমান্তৰা
গতিত স্থাপন নকৰি ঘনিষ্ঠভাৱে সংশ্লিষ্ট কৰি দিছে, ইটোক এৰি সিটো সম্পূ
হব নোৱাৰে। লক্ষ্মীকান্ত আৰু মনোমতীৰ তুলনাত পমীলা, শান্তিৰা
আৰু পদুমী অধিক সক্ৰিয়, অধিক সজীৱ আৰু অধিক আকৰ্ষণশীল
যদিও উপন্যাসৰ শেষতহে লিখকে স্পষ্টভাৱে শান্তিৰাম ভকতৰ প্ৰতি
পমীলাৰ ভালপোৱা ভাব স্পষ্টভাৱে ব্যক্ত কৰিছে, তথাপি প্ৰাৰম্ভ
পৰা ইজনে সিজনৰ প্ৰতি কৰা ব্যৱহাৰৰ পৰাই পাঠকে তেওঁলোক
সৌহাৰ্দ্দ্য আৰু সেই সৌহাৰ্দ্দ্যৰ ভবিষ্যত সম্ভাৱনা আৰু পৰিণতি
সম্পৰ্কে কিছু অনুমান কৰিব পাৰে। অৱশ্যে মাজতে পূৰ্ব্বৰ প্ৰণয়িনী
পদুমীৰ আৱিৰ্ভাৱ আৰু তাইৰ শোকলগা অৱস্থাই শান্তিৰামৰ মনত
সংসাৰৰ প্ৰতি বিৰাগ জন্মাইছিল, কিন্তু সি সাময়িক।

এই উপন্যাসৰ চৰিত্ৰাৱলীৰ ফালে লক্ষ্য কৰিলে দুটা চৰিত্ৰই
পাঠকক বিশেষভাৱে আকৰ্ষণ কৰে। সেই দুয়োটাই নাৰী চৰিত্ৰ
পমীলা আৰু পদুমী। শাৰীৰিক সৌন্দৰ্য্যত যেনেকৈ পমীলা পিচপৰা
নহয় তেনেকৈ হৃদয়বৃত্তি আৰু বুদ্ধিৰ ক্ষেত্ৰতো তাই সমানেই ভাস্বৰ।
তাই ৰাংঢালী, চতুৰা, উপস্থিত বুদ্ধিসম্পন্না, কথকী আৰু সখী
গতপ্ৰাণা। তায়ে মনোমতীৰ প্ৰতি লক্ষ্মীকান্তৰ কেনে ভাব বুজিবলৈ শান্তি-
ৰামক বুগীৰপামলৈ দূত স্বৰূপে পঠাইছে, লক্ষ্মীকান্তৰ লগত মনোমতীক
পৰিচয় কৰাই তেওঁলোকক অকলশৰে লগ পাবলৈ সুবিধা কৰি দিছে।
নাৰীৰ সহজাত বৃত্তিৰ দ্বাৰা আকস্মিক আৰু আসন্ন মানৰ আক্ৰমণ অনুমান

কৰি চণ্ডী বৰুৱাৰ হাউলীত প্ৰতিৰক্ষাৰ ব্যৱস্থা লৈছে, মানৰ হাতত
বন্দী অৱস্থাত চলাহি কথাৰে সিহঁতক ভুলাই নিজৰ আৰু সখীয়েকৰ
সতীত্ব ৰক্ষা কৰিছে আৰু দুখ-বেজাৰত সখীয়েকক প্ৰবোধ দিছে।
সাধাৰণ গাভৰু এজনীৰ পৰা ইমানবোৰ আশা কৰিব নোৱাৰি; পমীলা
এই কাৰণেই অসাধাৰণ। তাই বিজুলীৰ দৰে দীপ্তিশীলা, পৰ্বতীয়া
জুৰিৰ দৰে চটুল কলনাদিনী আৰু বসন্ত-শোভাৰ দৰে আনন্দদায়িনী।

পদুমী পমীলাৰ দৰেই সৌন্দৰ্য্যশালিনী আৰু বুদ্ধিমতী, কিন্তু তাই
অভিশপ্তা। মানৰ প্ৰথম আক্ৰমণৰ আগতে তাই উজনিৰ ৰংপুৰত
শান্তিৰামক লৈ এটি সুখী দাম্পত্য জীৱনৰ স্বপ্ন দেখিছিল, কিন্তু
অচিৰেই মানৰ আক্ৰমণৰ ফলত সি এটা দীৰ্ঘ দুঃস্বপ্নত পৰিণত হ'ল।
ঐতিহাসিক বা-মাৰলীয়ে তাইক ছিন্নমূল তৰুৰ দৰে উৰুৱাই নি
ক্লেদাক্ত পৰিবেশত স্থাপন কৰিলে; বন্দিনী পদুমী মান সেনাপতি
বন্দুলাৰ ইন্দ্ৰিয় লালসাৰ যূপকাঠত বলি হব লগা হ'ল, বন্দুলাৰ অঙ্কশায়িনী
হব লগাত পৰিল। ক্লেদাক্ত জীৱন-যাপনে তাইক বাহ্যিক ৰূপত
প্ৰগল্ভা আৰু নিৰ্লজ্জ কৰি তুলিলে, কিন্তু শমীগৰ্ভ অগ্নিৰ দৰে তাইৰ
অন্তৰ দুখ, তাপ আৰু গভীৰ বেদনাৰে জৰ্জৰক্লিষ্ট। বন্দুলাৰ লগত
কৰা বাহ্যিক আচৰণ, অন্তৰৰ বেদনা ঢাকি ৰখা এটা কৃত্ৰিম প্ৰচেষ্টা
মাত্ৰ। এই প্ৰচেষ্টাৰদ্বাৰা তাই বন্দুলাৰপৰা বহুখিনি সুবিধাও
আদায় কৰি লবলৈ সক্ষম হৈছিল, যিবোৰ সুবিধা নিজৰ কাৰণে
ব্যৱহাৰ নকৰি মানৰ হাতত উৎপীড়িত অসমীয়া নৰ-নাৰীৰ দুখ লাঘৱ
কৰাত প্ৰয়োগ কৰিছিল। পূৰ্ব্বৰ প্ৰণয়ী শান্তিৰামক মানৰ বন্দী অৱ-
স্থাত দেখা পোৱাৰ পাচত তাইৰ ক্লেদপূৰ্ণ জীৱনৰ ওপৰত মমতা
নোহোৱা হ'ল। সেই কাৰণেই নিশ্চিত মৃত্যুক আগত লৈ প্ৰণয়ী
শান্তিৰামক আৰু তেওঁৰ সঙ্গীসকলক ৰক্ষা কৰিবলৈ নিজৰ দেহ আৰু
মন দুয়োটা নিয়োগ কৰিলে। ফলত বন্দীবোৰে মুক্তি পালে, কিন্তু
তাই ভয়াবহ মৃত্যুক আঁকোৱালি লব লগাত পৰিল। মৃত্যুৱে পদু-
মীকো মুক্তি দিলে।

আন চৰিত্ৰাৱলীৰ ভিতৰত কেৱল শান্তিৰামে দৰ্শকৰ মনত আঁচ

ৰাখি যাব পাৰে। কিন্তু শেষৰ ফালে তেওঁক খন্তেকৰ কাৰণে সন্যাসী কৰি নপঠোৱাই ভাল আছিল। প্ৰধান নায়ক লক্ষীকা সাহসী যুৱক, তথাপি ব্যক্তিত্বৰ অভাৱ লক্ষ্য কৰা যায়। স্বকীয় কৌশল, কৰ্ম্মক্ষমতা আৰু প্ৰভাৱশীল ব্যক্তিত্বৰ অভাৱত প্ৰতিকূ অৱস্থাৰ মেৰপাক তেওঁ নিজে খুলিব পৰা নাই। কোমল বয়সীয়া, অনভিজ্ঞ আৰু লাজুক মনোমতী পাঠকৰ মৰম আৰু সহানুভূতিৰ পৰা বঞ্চিত নহয় কিন্তু সখীয়েকৰ তুলনাত তাই নিষ্ক্ৰিয় আৰু নিষ্প্ৰভ। ঔপন্যাসিকে এই দুটা চৰিত্ৰ কল্পনা কৰোঁতে উষা আৰু চিত্ৰলেখাৰ চৰিত্ৰলৈ সম্ভৱতঃ মন পেলাইছিল। কাহিনীৰ এঠাইত শান্তিৰাম ভকতে পমীলাক চিত্ৰলেখা বুলি পৰিহাসো কৰিছে।

'মনোমতী' উপন্যাসৰ পটভূমি ঐতিহাসিক. কিন্তু কাহিনী আংশিকভাবে জনশ্ৰুতিমূলক, কিন্তু সৰহভাগ কথাই কাল্পনিক। চৰিত্ৰাৱলীৰো অধিক সংখ্যক কাল্পনিক। চণ্ডী বৰুৱা ঐতিহাসিক পুৰুষ যদিও তেওঁ ইতিহাস প্ৰখ্যাত নহয়, গতিকে তেওঁৰ চৰিত্ৰও কল্পনাৰ সহায়তে লিখকে ৰূপ দিছে। গতিকে ইয়াক খাটি ঐতিহাসিক উপন্যাস বুলিব নোৱাৰি, ইতিহাসৰ ব মাৰলীত বিক্ষিপ্ত ব্যক্তিজীৱনৰ প্ৰেম-প্ৰণয় আৰু ঈৰ্ষা-অসূয়াৰ ই চিত্ৰ।

ৰঙ্গিলী

ৰবদলৈৰ নিজা উক্তি মতে 'ৰঙ্গিলী' ১৯০৯ চনত আৰম্ভ কৰে কিন্তু ৰাজকীয় আৰু ব্যক্তিগত লেঠাৰ কাৰণে ১৯২৫ চনতহে শে কৰি ছপা কৰে। মানৰ প্ৰথম আক্ৰমণ আ তাৰ অব্যৱহিত পূৰ্ব্বৰ অৰ্থাৎ পূৰ্ণানন্দ বুঢ়াগোহাঞিৰ ৰাজমন্ত্ৰীত্বৰ শেষৰ দিন কেইটাৰ পটভূমিত এই উপন্যাসৰ কাহিনী স্থাপন কৰিছে।

'ৰঙ্গিলীৰ' কাহিনী বৰ পুষ্ট নহয়, দুৰ্ব্বল। সমসাময়িক ৰাজনৈতিক বিৱৰণ আৰু সামাজিক চিত্ৰই উপন্যাসৰ কলেৱৰ বৃদ্ধি কৰিছে। ইয়া চাৰি যোৱা প্ৰেমিকৰ মিলন-বিৰহৰ পৰিণতি প্ৰদৰ্শন কৰিছে। ঐতিহাসিক বা-মাৰলীৰ প্ৰাক্-মুহূৰ্ত্তৰ আপাত-শান্তময় অৱস্থাত সংৰাম-ৰঙ্গিলী শান্তিৰাম-পদুমী, জয়ৰাম-কেতেকী আৰু বিচিত্ৰী-মনাইৰ প্ৰণয়ৰ উন্মেষ ঘটাই ঐতিহাসিক ধুমুহাই সিহঁতৰ প্ৰণয়ত কেনে ধৰণে আঘাত কৰিছে

তাৰ পৰিণাম দুই ধৰণে প্ৰদৰ্শন কৰিছে। আগৰ দুযোৰা প্ৰণয়ীৰ জীৱন ঐতিহাসিক ঘটনাই ক্ষত-বিক্ষত কৰি বিচ্ছেদ-বেদনাৰ গভীৰ তলীত সিহঁতক নিমজ্জিত কৰিলে, কিন্তু পাছৰ দুযোৰা প্ৰেমিক দম্পতীক ইতিহাসে গভীৰ আঘাত নকৰি সুখৰ জীৱন-যাপন কৰিবলৈ এৰি দিলে। সংৰাম-ৰঙ্গিলী আৰু শান্তিৰাম-পদুমীয়ে মনে খন্দা পুখুৰীত পানী খাবলৈ নাপালে, সিহঁতৰ প্ৰেম বেদনাপূৰ্ণ পৰিণতিত পৰ্য্যবসিত হ'ল। বুঢ়াগোহাঞিৰ ক্ৰোধ আৰু প্ৰতিহিংসাই সংৰাম আৰু শান্তিৰামক দেশৰ পৰা নিৰ্ব্বাসিত কৰি শত্ৰুৰ মাজলৈ খেদি পঠালে। বুঢ়াগোহাঞিৰ স্বেচ্ছাচাৰিতাৰ অৱসান ঘটাবলৈ গৈ সিহঁতে অজানিতেই মাতৃভূমিৰ প্ৰতি দ্ৰোহ আচৰণ কৰি শত্ৰুৰ লগ ললে। সংৰামে যুদ্ধত প্ৰাণ ত্যাগ কৰে, শান্তিৰাম আহত হৈ পাছত বৈৰাগী হয়। ৰঙ্গিলী সন্যাসিনী হয় আৰু অভাগী পদুমীক মান সেনাপতিয়ে অঙ্কশায়িনী কৰি লয়। এই দুটা প্ৰণয় চিত্ৰ পাৰম্পৰিক সাদৃশ্যৰ ভেটিত ঔপন্যাসিকে অঙ্কন কৰিছে। সংৰাম আৰু শান্তিৰাম দুয়ো চন্দ্ৰকান্ত সিংহৰ সৰুকালৰ পৰাই খেলৰ লগৰীয়া আৰু বুঢ়াগোহাঞিৰ বিৰোধী। দুয়ো বুঢ়াগোহাঞিৰ ক্ৰোধাগ্নিত পৰি তেওঁৰ কৌশলত দেশৰ পৰা নিৰ্ব্বাসিত হয় আৰু মান সেনাৰ লগত বুঢ়াগোহাঞিৰ বিৰুদ্ধে যুঁজি এজনে প্ৰাণ হেৰুৱায় আৰু আনজনে আহত হৈ পাছত বৈৰাগ্য অৱলম্বন কৰে। নায়িকাদ্বয়ৰ এগৰাকী অনিচ্ছাসত্ত্বেও মানৰ তিৰোতা হব লগা হয় আৰু আন গৰাকী সন্যাসিনী হয়। স্বদেশ আৰু স্বজাতিৰ পৰা দুই গৰাকীয়েই আঁতৰি যাব লগা হয়। এই দুযোৰা প্ৰণয়-প্ৰণয়িনীৰ দুৰ্ভাগ্যৰ বিপৰীতে আন প্ৰেমিক-প্ৰেমিকা দুযোৰাৰ সুখাৱহ মিলন লেখকে প্ৰদৰ্শন কৰিছে। কাৰোবাৰ ভাগ্যত সুখ আৰু কাৰোবাৰ ভাগ্যত দুখ জগতৰ বিধান, সকলোৱে সমানভাৱে সুখৰ ভাগী হব নোৱাৰে। ঔপন্যাসিক এই চাৰিটা দম্পতীৰ বিপৰীত পৰিণতিৰ যোগেদি উপৰুক্ত নীতিকেই সমৰ্থন কৰিছে।

প্ৰণয়মূলক চাৰিটা কাহিনীৰ ভিতৰত সংৰাম-ৰঙ্গিলী আৰু শান্তিৰাম-পদুমী সংক্ৰান্ত ঘটনা দুটাক প্ৰধান আৰু বাকী দুটাক অপ্ৰধান বুলি কব পাৰি। যদিও লেখকে ৰঙ্গিলীৰ নামানুসাৰে উপন্যাসখনৰ নাম দিছে

আৰু তাৰ ফলত ৰঙ্গিলী আৰু সৎৰাম প্ৰধান নায়ক-নায়িকা ৰূপে প্ৰতীয়মান হয়, তথাপি কাৰ্য্যতঃ পছমী-শান্তিৰাম সংক্ৰান্ত ঘটনাৱলীৰ ওপৰতো লেখকে সমানেই দৃষ্টি নিক্ষেপ কৰিছে। এই দুটা প্ৰণয়ঘটিত কথাৰ কোনটো প্ৰধান আৰু কোনটো অপ্ৰধান সেইটো ৰঙ্গিলীৰ নামানুসাৰে নামকৰণ নোহোৱা হেঁতেন সহজে ধৰা টান হলহেঁতেন। বাকী দুটা উপকথা, অৰ্থাৎ বিচিত্ৰী-মনাই আৰু জয়ৰাম-কেতেকীৰ প্ৰণয়ে, উপন্যাসৰ আন দুটা প্ৰণয়ৰ ঘটনা আধাখিনি আগবাঢ়োতেই, সুখাবহ পৰিণতি লাভ কৰে; গতিকে এই দুটা অপ্ৰধান ঘটনা বুলি সহজে ধৰিব পাৰি। কাহিনী চাৰিটাৰ বিকাশৰ ৰীতিলৈ লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায় যে 'সুত্ৰেমণিগণাইৱ' প্ৰত্যেকটোৰেই স্বতন্ত্ৰ, ক্ষীণ যোগসূত্ৰই পৰস্পৰক একেলগ কৰি ৰাখিছে, এটাৰ বিকাশৰ লগত বা ওপৰত আনটো নিৰ্ভৰশীল নহয়। কাহিনী কেইটাই পাৰস্পৰিক সম্বন্ধৰ ভেটিত গঢ়লোৱাহেঁতেন উপন্যাসৰ প্লট বা বিষয়বস্তু অধিক সুসংবদ্ধ বা সুগঠিত হলহেঁতেন।

কাহিনীৰ লগে লগে সেই সময়ৰ অসমীয়া সমাজৰ আচাৰ-পদ্ধতি, আহাৰ-বিহাৰ আদিৰ বিবৰণ দিবলৈ ৰবদলৈদেৱে অত্যুৎসাহ প্ৰদৰ্শন কৰাত প্ৰণয়-কথা কেইটাৰ অভিনবত্বৰ প্ৰতি অধিক সজাগ দৃষ্টি তেখেতে পেলাব নোৱাৰা যেন বোধহয়। ভাওনাৰ সূত্ৰাধাৰে যেনেকৈ অভিনয়ৰ আৰম্ভতে পাত্ৰ-পাত্ৰীসকলক ৰভা ঘৰত প্ৰবেশ কৰাই দৰ্শকৰ লগত পৰিচয় কৰাই দিয়ে, সেইদৰে ঔপন্যাসিকে গ্ৰন্থৰ প্ৰাৰম্ভৰ কেইটামান অধ্যায়ত কাহিনীৰ প্ৰধান চৰিত্ৰাৱলীক এজন এজনকৈ পৰিচয় কৰি দিছে। এনে পৰিচয়ে কাহিনীৰ অভিনবত্ব আৰু কৌতূহল বহু পৰিমাণে হ্ৰাস কৰে। অসমীয়া সমাজত ব্ৰাহ্মণভিন্ন আন বৰ্ণৰ ডেকা গাভৰুৰ মাজত প্ৰণয় কেনে ধৰণে উন্মেষ হৈছিল আৰু পাছত কেনেকৈ স্বামী-স্ত্ৰী ৰূপে সমাজত স্থান উলিয়াই লৈছিল তাৰ নিদৰ্শন গ্ৰন্থৰ চাৰিযোৰা প্ৰণয়লিপ্ত ডেকা-গাভৰুৰ কথাৰ যোগেদি লেখকে দেখুৱাবলৈ প্ৰয়াস কৰিছে। মনৰ মিল হ'লে, মাক-বাপেকৰ ইচ্ছাৰ বিৰুদ্ধে, কোনো ডেকা-গাভৰু পলাই যায় (শান্তিৰাম-পছমী) আৰু কোনো ডেকাই গাভৰুক পলুৱাই নি পাছত সমাজৰ দায় এৰায় (বিচিত্ৰী-মনাই)।

কোনো ডেকা-গাভৰুৰ মন বুজি মাক-বাপেকে খোজা-বঢ়া কৰি সামাজিক প্ৰথামতে বিয়া পাতি দিয়ে (জয়ৰাম-কেতেকী)। বহাগৰ বিহুৰ সামূহিক নৃত্যগীতেই আছিল ডেকা-গাভৰুৰ মিলনস্থলী য'ত মৰমৰ পাত্ৰ বা পাত্ৰীক মনৰ কথা খুলি কব পাৰে আৰু উভয়ে ভৱিষ্যৎ পন্থা নিৰ্দ্ধাৰণ কৰি লব পাৰে। এই উপন্যাসত সেই কাৰণেই লিখকে বিহুক অসমীয়া জাতীয় উৎসৱ বুলি আৰু ডেকা-গাভৰুৰ প্ৰণয়োদ্দীপক অনুষ্ঠান বুলি বিশেষভাৱে বৰ্ণনা কৰিবলৈ আগবাঢ়িছে। কিন্তু তাকে কৰিবলৈ যাওঁতে কাহিনীৰ বিকাশৰ কাৰণে বা ঘটনাৰ পটভূমি স্বৰূপে যিমানখিনি বৰ্ণনাৰ প্ৰয়োজন তাতকৈ অতিৰিক্ত হিচাপে বিহুৰ বিবৰণ দিয়াত পাঠকৰ পক্ষে অলপ আমনি লগা হৈছে।

কাল্পনিক প্ৰণয়কথাৰ লগত বুৰঞ্জীৰ ঘটনা কিমান দূৰ সংশ্লিষ্ট আৰু সেই সম্পৰ্ক কিমান ঘনিষ্ঠ চোৱা যাওক। ভূত কুকুৰচোৱাৰ পুতেক সৎৰামৰ অতপালি, চন্দ্ৰকান্তৰ ওপৰত ল'ৰালি কালৰ অসৎ-সঙ্গৰ প্ৰভাৱ, পূৰ্ণানন্দৰ স্বেচ্ছাচাৰিতা, আৰু ক্ষমতাপ্ৰিয়তা, বদনচন্দ্ৰৰ কামৰূপী প্ৰজাৰ ওপৰত অত্যাচাৰ আৰু পূৰ্ণানন্দৰ লগত বিৰোধ, মানৰ প্ৰথম আক্ৰমণ —এই ঐতিহাসিক ঘটনাৱলী ঔপন্যাসিকৰ প্ৰস্তুত কাহিনীৰ লগত পৰোক্ষ বা প্ৰত্যক্ষভাৱে জৰিত কৰি দিছে। ৱালটাৰ স্কটৰ কোনো উপন্যাসত যেনেকৈ ঐতিহাসিক ঘটনাৰ লগতে সামন্তৱাদীয় (Fuedal) ডা-ডাঙৰীয়াসকলৰ খেলৰ বিৰোধে (clanish fueds) বিশেষ অংশ গ্ৰহণ কৰিছে, সেইদৰে ৰজনীকান্তয়ো উপন্যাস কেইখনত প্ৰসিদ্ধ ঐতিহাসিক কাৰণৰ লগতে শ্ৰেণীগত বা খেলগত বিৰোধো কাহিনীৰ জটিলতা বৃদ্ধি কৰিবলৈ, নাইবা সংঘাত সৃষ্টি কৰিবলৈ ঠাই-বিশেষে প্ৰয়োগ কৰিছে। এই উপন্যাসত পছমী আৰু শান্তিৰামৰ প্ৰণয়ৰ শোকাবহ পৰিণতিৰ প্ৰধান কাৰণ স্বৰূপে লেখকে ফৈদগত বা খেলগত বিৰোধকে দেখুৱাইছে। পছমীৰ বাপেক আছিল বুঢ়াগোহাঞিৰ ফৈদৰ আৰু শান্তিৰামৰ বাপেক আছিল বৰফুকনৰ ফৈদৰ। গতিকে পছমীৰ বাপেকে শত্ৰুৰ ফৈদৰ ডেকাক জোঁৱাইৰূপে লবলৈ অস্বীকাৰ কৰে। এই ফৈদ বা খেল বিৰোধ ঐতি-হাসিকতাৰ ফালৰ পৰা সম্পূৰ্ণ সত্য নহয়। বুঢ়াগোহাঞিৰ ফৈদ, বৰ-

গোহাঞিৰ ফৈদ বুলি কোনো প্ৰথা আহোম শাসন-পদ্ধতিত থকাৰ প্ৰমাণ পোৱা নাযায়, বৰং ডা-ডাঙৰীয়াসকলৰ বিলতীয়া প্ৰজা বা পাইক থকাহে ঐতিহাসিক সত্য। বিভিন্ন ডাঙৰীয়াৰ বিলতীয়া প্ৰজাৰ মাজত বিয়া-বাৰু হব নোৱাৰা বিৰোধ থকাৰ প্ৰমাণো বুৰঞ্জীয়ে নিদিয়ে। গতিকে এই ফৈদ বিৰোধ ঔপন্যাসিকৰ স্বকীয় সৃষ্টি বুলিয়েই কব লাগিব। বিচিত্ৰী-মনাই আৰু জয়ৰাম-কেতেকীৰ প্ৰণয়ৰ কাহিনীত ৰাজনৈতিক ঘটনাই একো আঁচোৰ মৰা নাই, এই দুয়োটা উপ-কাহিনী ইতিহাসনিৰপেক্ষ। সৎৰাম-ৰঙ্গিলী আৰু শান্তিৰাম-পদুমীৰ জীৱনত অৱশ্যে ৰাজনৈতিক ঘটনাই বিপৰ্য্যয় ঘটাইছে। সৎৰামে নিজৰ দুৰ্ভাগ্য নিজেই মাতি আনিছে, কিন্তু শান্তিৰাম-পদুমীৰ দুৰ্ভাগ্যৰ কাৰণে সিহঁতক দায়ী কৰিব নোৱাৰি। ফৈদগত বিৰোধৰ কাৰণে পদুমীৰ বাপেকৰ অনমনীয় মনোভাৱ আৰু বুঢ়াগোহাঞিৰ স্বেচ্ছাচাৰী আৰু প্ৰতিহিংসাপৰায়ণ কাৰ্য্যৰ ফলত শান্তিৰাম-পদুমীৰ দাম্পত্য জীৱন ধ্বংস হয়।

উপন্যাসখনৰ আঠোটা মুখ্য চৰিত্ৰৰ ভিতৰত কেৱল সৎৰামেই একমাত্ৰ ঐতিহাসিক পুৰুষ। অৱশ্যে কাহিনী বা উপকাহিনী কেইটাৰ লগত প্ৰত্যক্ষভাৱে জৰিত নোহোৱা চন্দ্ৰকান্ত সিংহ, পূৰ্ণানন্দ, নুমলী ৰাজমাও আদি প্ৰসিদ্ধ ঐতিহাসিক পুৰুষ-মহিলায়ো এই উপন্যাসত অংশ গ্ৰহণ কৰিছে। কিন্তু এইবোৰ উপন্যাসৰ প্ৰধান চৰিত্ৰ নহয়, আৰু এই চৰিত্ৰবোৰ লেখকে নিজস্বভাৱে ৰূপ দিবলৈকো চেষ্টা কৰা নাই। সৎৰাম চৰিত্ৰৰ ৰাজনৈতিক দিশটো অব্যাহত ৰাখি তেওঁৰ সম্পূৰ্ণ ব্যক্তিগত (Private) দিশটো প্ৰকাশ কৰাৰ ক্ষেত্ৰতহে লেখকে নিজস্ব কল্পনা নিয়োগ কৰিছে।

প্ৰধান চৰিত্ৰ কেইটাৰ ভিতৰত ৰঙ্গিলী আৰু সৎৰামৰ কথাই প্ৰথমতে মনলৈ আহে। নৰহৰি শেনচোৱাৰ জীয়েক এফালে যেনেকৈ গৃহকাৰ্য্যত নিপুণা, তেনেকৈ বুদ্ধিমতীও। ধান দোৱা, ভুঁই ৰোৱা আৰু ঘৰৰ আন কাম-বনত যেনেকৈ কোনেও পেলাব নোৱাৰে, তেনেকৈ বিহুতলীত গীত-নৃত্যটো তাইক চেৰ পেলাব পৰা গাভৰু নাছিল। সকলোপৰা একেলগে উমলি-জামলি ডাঙৰ হোৱা সৎৰামক তাই ভাল পাইছিল, সেই ভাল পোৱা সৎৰামৰ মদান্ধ অৱজ্ঞাই নিষ্প্ৰভ কৰিব পৰা নাই। যাক এবাৰ অন্তৰ দিছে

সেই ভাল পোৱাৰ পাত্ৰ যিমানেই অসৎ নহওক তথাপি মনৰপৰা দূৰলৈ ঠেলি দিব নোৱাৰে। সেই কাৰণেই ৰঙ্গিলীয়ে সৎৰামৰ ডাঙৰীয়া মনোভাৱৰ আঁৰত থকা তাইৰ প্ৰতি উদাসীনতা বা অৱজ্ঞাৰ ভাৱ জানিব পাৰি অন্তৰৰ ভাৱ গোপন কৰিছে আৰু পূৰ্ব্বৰ দৰে হলি-গলি ভাৱত কথা নকৈ আত্মসন্মান বজাই তেওঁক সম্ভাব্য বিপদ সম্পৰ্কে সাৱধান কৰি দিছে। শিক্ষিতা নহলেও ৰঙ্গিলীয়ে তাইৰ স্বভাৱগত বুদ্ধিৰে ভৱিষ্যৎ সম্ভাৱনা অনুমান কৰিব পাৰিছিল, যাৰ বলত তাই সাত বিহুৰ ৰাজকীয় উৎসৱত বাপেকক শান্তিৰপৰা ৰক্ষা কৰিছিল, সৎৰামক ৰজাঘৰৰ দুৰ্গা পূজালৈ যাবলৈ বা ৰাজমন্ত্ৰীক ইতিকিং কৰিবলৈ মানা কৰিছিল। ৰাজচ'ৰাৰ বিচাৰ সভাতো তাই অলক্ষ্যে থাকি বিচাৰৰ গতি বুজি পিজৌ গাভৰুক সকলো সম্বেদ গোপনে দিছিল আৰু সকলোৰে দ্বাৰা পৰিত্যক্ত নিৰ্ব্বাসিত সৎৰামক সান্ত্বনা দি গুৱাহাটীৰ বৰফুকনৰ লগ লাগিবলৈ উপদেশ দিছিল। এই সকলোবোৰ কাৰ্য্যই ৰঙ্গিলীৰ বুদ্ধি, প্ৰেমনিষ্ঠা আৰু resourcefulness ৰ পৰিচয় দিয়ে। তাই সাধাৰণ চাউদাঙৰ গাভৰুৰ দৰে হোৱা-হেঁতেন, সৎৰামৰ 'বৰ-লোকালি' আৰু তাইৰ প্ৰতি অৱজ্ঞা দেখাৰ পাছত আন ডেকাৰ লগ বাছি ললেহেঁতেন। সি নহলেও, অন্ততঃ সৎৰামৰ মৃত্যুৰ পাছত নতুনকৈ ঘৰ-সংসাৰ কৰিবলৈ মন মেলিলেহেঁতেন। কিন্তু অনিৰ্ব্বাণ প্ৰেমশিখাই তাইক তেনে কৰিবলৈ বাধা দিলে। তাই বৈষ্ণৱিনী হ'ল, প্ৰেম তাইৰ ভগৱন্মুখে প্ৰৱাহিত হ'ল ; সৎৰামৰ মূৰ্ত্তি কৃষ্ণমূৰ্ত্তিত লীন গ'ল। বৈষ্ণৱিনী সাজি বৃন্দাবনলৈ যোৱা ৰঙ্গিলীৰ নিচিনা সৰলা গাভৰুৰ পক্ষে অলপ অস্বাভাৱিক যেন লাগিলেও অসম্ভৱ নহয়।

ৰঙ্গিলীৰ তুলনাত পদুমী কিছু গহীন। তাই অন্তৰৰ কথা সহজে প্ৰকাশ কৰিব নোৱাৰে বা নোখোজে। লিখকৰ ভাষাত "সৰহ কথা পাতি চেলচেলাই ফুৰা বিধৰ ছোৱালী তাই নাছিল। সেই বুলি লগৰ সমনীয়াৰ সৈতে যে আমোদ-প্ৰমোদ নকৰিছিল এনে নহয়।" শান্তিৰামৰ প্ৰেম নিবেদনত তাইৰ অন্তৰে সহাঁৰি দিছিল যদিও বাগেন্দ্ৰিয়ই সমানে সহযোগিতা কৰা নাছিল। শত্ৰু ফৈদৰ ডেকাক ভাল পালে তাৰ পৰিণাম কি হ'ব পাৰে সেই কথা ভাবি প্ৰথম অৱস্থাত শান্তিৰামক উৎসাহ নিদিছিল।

যৌৱন কালত বিচাৰ-বুদ্ধিতকৈ অনুভূতিয়ে মনত অধিক প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰে। পদুমীয়ে শান্তিৰামৰ আকৰ্ষণ শেহান্তৰত উপেক্ষা কৰিব নোৱাৰিলে। কিন্তু এবাৰ শান্তিৰামক মোৰ বুলি স্বীকাৰ কৰি লোৱাৰ পাছত যি কোনে অৱস্থাৰ সন্মুখীন হবলৈ তাই সাজু আছিল। এই কাৰণেই বিচাৰ চ'ৰাত আত্মহত্যা কৰিবলৈ ওলাই শান্তিৰামক মৃত্যুৰ মুখৰপৰা ৰক্ষা কৰে। পদুমীৰ পাছৰ ছোৱা জীৱন আৰু করুণ, আৰু বেদনাদায়ক। মানে দেশ অধিকাৰ কৰাৰ পাছত মান সেনাপতিয়ে তাইক বৰফুকনক কৈ নিজৰ তিৰোতা কৰি লয়। ভাগ্যৰ ফেৰত জাত-কূল হেৰুৱাই গহীন পদুমী কেনেকৈ প্ৰগল্‌ভা আৰু লজ্জাহীনা হৈ পৰিল সেই বিষয়ে "মনোমতী" উপন্যাসত লেখকে দেখুৱাইছে।

পুৰুষৰ ভিতৰত সংৰামৰ চৰিত্ৰ-অঙ্কনৰ প্ৰতি লিখকে বিশেষ মন দিছে। "নীচঃ শ্লাঘ্যপদং প্ৰাপ্য স্বামিনং হন্তুমিচ্ছতি"—এই কথাটো সংৰামত কিছু পৰিমাণে খাটে। ল'ৰামতীয়া বজাৰ খেলৰ লগৰীয়া হবলৈ পাই বুঢ়াগোহাঞিক তেওঁৰ প্ৰতিদ্বন্দ্বী বুলি ভাবিলে আৰু নানাভাবে বুঢ়াগোহাঞিক হেয় বা অপদস্থ কৰিবলৈ গৈ নিজৰ ধ্বংস নিজে মাতি আনে। চাৰিঙীয়া ফুকন বিষয় পাই ওচৰ-চুবুৰীয়া ইষ্টকুটুম্বকো হেয়জ্ঞান কৰিবলৈ ধৰে, সমনীয়া খেলৰ লগৰীয়া জয়ৰামলৈকো ভনীয়েকক দিবলৈ তেওঁ অস্বীকাৰ কৰে। সৰুৰে পৰা একেলগে ডাঙৰ-দীঘল হোৱা আৰু চেনেহৰ সহাঁৰি দিয়া ৰঙ্গিলীৰ অকৃত্ৰিম প্ৰণয়কো ভৰিৰে ঠেলি তেওঁ ৰাজ্যৰ সৰ্ব্বেসৰ্ব্বা হোৱাৰ মৰিচীকা খেদি আত্মধ্বংসৰ পথত আগবাঢ়িল। ক্ষমতাৰ মায়াজালে তেওঁৰ দৃষ্টিবিভ্ৰম ঘটোৱাৰ ফলত ৰঙ্গিলীৰ অন্তৰখন ভুমুকি মাৰি চাবলৈকো তেওঁ অৱসৰ বিচাৰি নেপালে। ক্ষমতাৰ মোহস্বপ্ন আঁতৰাৰ লগে লগে তেওঁ ৰঙ্গিলীৰ প্ৰেমৰ গভীৰতা উপলব্ধি কৰিছে যদিও তেতিয়া উভতি যাবলৈ সময় নাছিল।

বাকী শান্তিৰাম, মনাই, জয়ৰাম, বিচিত্ৰী আৰু কেতেকীৰ চৰিত্ৰত গাঁৱলীয়া সবল ডেকা-গাভৰুৰ বৈশিষ্ট্য ফুটি উঠিছে। সংৰামৰ চৰিত্ৰত যি সামান্য জটিলতা লক্ষ্য কৰা যায় বাকীবোৰৰ ক্ষেত্ৰত দেখা নাযায়। সংৰাম আৰু শান্তিৰামৰ নিৰ্ব্বাসনৰ লগে প্ৰণয়কথা দুটাৰো প্ৰকৃত

পৰিসমাপ্তি ঘটিছে, বাকীছোৱা তেওঁলোকৰ জীৱনৰ পৰিশিষ্ট ঘটনা ৰূপেহে প্ৰকাশ হৈছে বুলি কব পাৰি।

উপন্যাসখনত ঐতিহাসিক কথাৰ দুই এটা লৰচৰ দেখা যায়। চন্দ্ৰকান্ত সিংহৰ দিনত ৰংপুৰত ৰাজধানী নাছিল, যোৰহাটতহে আছিল। সেইদৰে নিৰ্ব্বাসিত সংৰামে বদন বৰফুকনলৈ পিজৌৰ চিঠি লৈ যোৱাও ঐতিহাসিক সত্য নহয়।

নিৰ্ম্মল ভকত

১৯২৫ চনত প্ৰসিদ্ধ ইংৰাজ কবি টেনিচনৰ 'এনক্-আৰ্ডেন' নামৰ দীঘলীয়া কাহিনীকাব্যৰ বিষয়বস্তুৰ ভেটিত এই উপন্যাস লেখা হয়। মূল ইংৰাজী কাব্যৰ কাহিনীটো চমুকৈ এনে :

সাগৰৰ পাৰৰ সৰু গাঁও এখন। উপকূলৰ বালিত তিনিটা ল'ৰা-ছোৱালীয়ে নিতৌ ধেমালি কৰে, দৰা-কইনা খেলে। এজনী ছোৱালী, দুটা ল'ৰা। ছোৱালীজনীৰ নাম এনী-লী আৰু ল'ৰা দুটাৰ এটাৰ নাম এনক্ আৰু আনটোৰ নাম ফিলিপ্। এদিন ধেমালি কৰোঁতে ল'ৰা দুটাৰ মাজত কোন আগেয়ে দৰা হব এই লৈ থিৰ কৰিব নোৱাৰাত এনীয়ে মীমাংসা কৰি কলে যে, আগেয়ে এনক্ দৰা হব আৰু তাৰ পাছত ফিলিপ্ হব। কালক্ৰমত সিহঁত ডাঙৰ হ'ল, যৌৱনত ভৰি দিলে। দুয়োটা ল'ৰাই এনীক ভাল পাবলৈ ধৰে। কিন্তু এনকে সাহ কৰি এনীৰ ওচৰত বিয়াৰ প্ৰস্তাৱ জনোৱাত তাই সাদৰেৰে গ্ৰহণ কৰে, কিন্তু লাজকুৰীয়া ফিলিপে সময়ত তাৰ মৌন ভালপোৱা প্ৰকাশ কৰিব নোৱাৰাত কালক অপেক্ষা কৰি অবিবাহিত হৈ থাকিল। ইতিমধ্যে এনকে বেপাৰ কৰিবলৈ জাহাজত গৈ সাগৰত জাহাজ ডুবি এটা নিৰ্জন দ্বীপত দহ বছৰ কাল কটাব লগাত পৰে। ইফালে এনীয়ে তেওঁৰ কাৰণে কেবা বছৰো বাট চাই অৱশেষত চলিব নোৱাৰা হোৱাত তাইৰ নীৰৱ প্ৰেমিক ফিলিপক বিয়া কৰি নতুন সংসাৰ পাতে। দহ বছৰৰ মূৰত জাহাজ এখন পাই এনক্ উভতি আহে আৰু পুৰণি ঘৰ-বাৰী নেদেখি গাঁৱৰ ছৰাইখানাত আশ্ৰয় লয় আৰু তাতে মিৰিয়াম নামৰ বুঢ়ী এগৰাকীৰ পৰা এনীৰ প্ৰতীক্ষা আৰু অৱশেষত ফিলিপক বিয়া কৰোৱাৰ কথা জানিবলৈ পায়। তাতে থাকিয়ে

এদিন ছদ্মবেশেৰে এনীৰ নতুন ঘৰ-সংসাৰ চাই আহে, কিন্তু এনীক দেখি সিহঁতৰ সুখৰ সংসাৰ নষ্ট কৰিবলৈ ইচ্ছা নকৰি মনে মনে উভতি আহে কিন্তু বহু দিনৰ শাৰীৰিক কষ্ট, আৰু বৰ্ত্তমানৰ হতাশা আৰু শোকে তেওঁ শয্যাশায়ী কৰে। মৃত্যুৰ আগে আগে মিৰিয়ামক প্ৰকৃত চিনাকি মৃত্যুৰ পাছতহে এনী আৰু ফিলিপক জনাবলৈ অনুৰোধ কৰে। শী তেওঁৰ মৃত্যু হয় আৰু মিৰিয়ামৰ পৰা সকলো কথা জানি এনী আৰু ফিলি তেওঁৰ উপযুক্ত সৎকাৰ কৰে।

এই কাহিনীটোকে ববদলৈয়ে অসমত মানৰ তৃতীয় আক্ৰমণৰ প ভূমিত অসমীয়া সাজ-পোছাক পিন্ধাই অলপ বহল ৰূপত প্ৰকাশ কৰিছে এনক্, ফিলিপ্ আৰু এনীয়ে অসমীয়া কাহিনীত ক্ৰমে নিৰ্ম্মল, অনিৰ আৰু ৰূপহী ৰূপে আত্মপ্ৰকাশ কৰিছে। ইংৰাজী কাব্যত এনকে সাগ জাহাজ ডুবি নিৰ্জন দ্বীপত বাস কৰা ঘটনাছোৱা অসমীয়া কাহিনী পৰিবৰ্ত্তন ৰূপত দেখা পাওঁ। অসমীয়া জীৱনৰ লগত সাগৰৰ কো সম্পৰ্ক নাই, গতিকে সাগৰেদি দূৰ দেশত বেপাৰ কৰিবলৈ যোৱা ক উঠিব নোৱাৰে। সেই কাৰণে মানৰ আক্ৰমণত যুৱক নিৰ্ম্মলে দেশৰ কৰিবলৈ গৈ মানৰ হাতত বন্দী হৈ ব্ৰহ্মদেশ পোৱা আৰু তাতে বাৰ ব পত্নী ৰূপহীৰ ধ্যানত কটোৱা—এই ঘটনাছোৱা লেখকে অসমৰ ল খাপ খোৱাকৈ বৰ্ণনা কৰিছে। আন এটা উল্লেখযোগ্য পৰিবৰ্ত্তন হ'ল ইংৰাজী কাব্যৰ নায়ক এনকে নিজ ঠাইলৈ উভতি অহাৰ পাছত এনী নতুন সংসাৰ দেখি হতাশ আৰু শোকত বেছি দিন জীয়াই নাথাকি কিন্তু ববদলৈয়ে তেওঁৰ নায়কক হতাশা আৰু বেজাৰত শোকাৰহ মৃ হবলৈ নিদি, তাৰ পাছত প্ৰায় তিনি কুৰি বছৰৰ অধিক কাল জীয়া ৰাখিলে। বস্তুবাদী পাশ্চাত্য কবিয়ে সাংসাৰিক জীৱনৰ ব্যৰ্থতাৰ পাছ নায়কক জীয়াই ৰখাৰ সাৰ্থকতা বিচাৰি নেপালে, কিন্তু ভাৰতীয় ঔপন্যাসিকে নায়কৰ আধ্যাত্মিক জীৱন সূচনা কৰি শেষ জীৱনত গভীৰ প্ৰশান্তি কটাবলৈ সুবিধা দিলে। এই দুটা প্ৰধান সাল-সলনিৰ বাহিৰেও লেখকে সৰু-সুৰা ঘটনা ইফাল-সিফাল কৰিছে। নিৰ্ম্মল আৰু ৰূপহীয়ে গাঁৰত ভাৱ হোৱাৰ সুবিধাত পলাই গৈ মাক-বাপেকৰ ইচ্ছাৰ বিৰুদ্ধে মাহীয়েকৰ ঘৰ

বিয়া সোমোৱা, দক্ষিণপাট গোসাঁয়ে সকুতে নিৰ্ম্মলক প্ৰথমতে গৃহী হৈ পাছত ভকত হবলৈ দিয়া আশীৰ্ব্বাদ পাছত প্ৰতিফলিত হোৱা—এনে দুই এটা সামান্য ঘটনা লেখকে আমাৰ সমাজৰ পটভূমিত নিজাকৈ অন্তৰ্ভুক্ত কৰিছে। এইবোৰে বিদেশী কাহিনীটোক হাবে-হিমজুৰে অসমীয়া কৰাত সহায় কৰিছে।

উপন্যাসখনৰ শেষৰফালে অৰ্থাৎ ২৩।২৪।২৫ অধ্যায়ত লেখকে কাহিনী-কলাৰ ফালে পিঠি দি 'প্ৰায়শ্চিত্ত'; 'শৰণভজন', 'গুৰুসেৱা' আদি ধৰ্ম্ম সম্বন্ধীয় আলোচনাত নিমগ্ন হৈছে। উপন্যাসখনৰ সৌন্দৰ্য্য সাধনত এই অধ্যায় কেইটাই সহায় কৰা নাই, কাৰণ এই আলোচনাখিনি কাহিনীৰ অঙ্গীভূত কথাৰূপে দেখুৱাব পৰা নাই। কাহিনীৰ শেষৰ ফালে আৰু এটা কথাই পাঠকৰ মনত আঘাত নকৰাকৈ নাথাকে। নিৰ্ম্মলে দুকুৰি বছৰৰ পৰা সংযত জীৱন যাপন কৰি এশৰো ওপৰ আয়ুস পালে। কিন্তু অনিৰাম আৰু ৰূপহীক তাতোকৈ সৰহ বছৰ জীৱিত ৰাখি কেৱল নিৰ্ম্মলৰ অন্ত্যেষ্টি ক্ৰিয়াত তেওঁলোকক উপস্থিত কৰোৱা কথাটো কৃত্ৰিম যেন বোধ নহৈ নাথাকে। নিৰ্ম্মলৰ অন্ত্যেষ্টি ক্ৰিয়াত তেওঁলোকৰ উপস্থিতিৰ প্ৰয়োজন যদি লেখকে অপৰিহাৰ্য্য বুলি ভাবিছিল তেন্তে নিৰ্ম্মলৰ মৰণ অন্ততঃ কুৰি বছৰ আগলৈ নিব লাগিছিল। অনিৰাম আৰু ৰূপহীক এশৰো ওপৰ আয়ুস দিবলৈ গৈ তেওঁলোকক লেখকে ইচ্ছা কৰি জীৱিত ৰখাৰ দৰে হ'ল।

মানৰ তৃতীয় আক্ৰমণৰ পটভূমিত উপন্যাসখনৰ আগছোৱা কাহিনী সংস্থাপিত হৈছে যদিও কোনো ঐতিহাসিক পুৰুষে পোনপটীয়া-ভাৱে কাহিনীৰ ঘটনাত অংশ গ্ৰহণ কৰা নাই; তেওঁলোক নেপথ্যৰ-পৰা পাঠকৰ সম্মুখলৈ অহা নাই। এই ফালৰপৰা 'ৰঙ্গিলী,' 'বহতৈ-লিগিৰী' উপন্যাসৰ লগত এই কাহিনীৰ প্ৰভেদ আছে। সেই ফালৰ-পৰা চালে ইতিহাস এই কাহিনীৰ পৃষ্ঠভূমিহে, ইতিহাসপ্ৰধান উপন্যাস নহয়।

নায়কে নিজৰ জীৱনৰ ইতিবৃত্ত নিজে প্ৰকাশ কৰা কাৰণে কাহিনীত স্বাভাৱিকতে তেওঁৰেই প্ৰাধান্য ঘটিছে। গতিকে ববদলৈৰ আন কেইখন উপন্যাসৰ বিপৰীতে এইখন নায়কপ্ৰধান উপন্যাস।

গতিকে ৰূপহী আৰু অনিৰাম প্ৰণয়ত্ৰিভুজৰ অন্য দুটা বাহু হ
সিহঁতৰ ৰেখাঙ্কন নিৰ্ম্মলৰ দৰে গভীৰ আৰু স্পষ্ট হোৱা নাই। ব
লিগিৰী জীৱনৰ পৰৱৰ্ত্তী কালছোৱাত কৃষ্ণদাসীত পৰিণত হো
দৰে, নাইবা যুৱক দয়াৰাম দীনবন্ধু আতৈত পৰিণত হোৱাৰ
যুৱক নিৰ্ম্মলো পাছত আতৈ নিৰ্ম্মলত পৰিণত হৈছে। ডেকাক
নিৰ্ম্মল সাহসী, কৰ্ম্মক্ষম আৰু গভীৰ প্ৰেমিক। দেশৰ কাৰণে যু
বন্দী হৈ বিদেশত এযুগ কাল কটাব লগা হোৱাতো জন্মভূমি আৰু ৰূপ
আকৰ্ষণে তেওঁক সততে টানি আছিল। তেওঁৰ প্ৰেম গভীৰ আ
কাৰণেই ৰূপহীৰ জীৱনত দুনাই বিপৰ্য্যয় নানি তাইক সুখে-সন্তো
অনিৰামৰ লগত ঘৰ-সংসাৰ কৰিবলৈ এৰি দিলে। স্বৰ্গগতা মাহীয়ে
পৱিত্ৰ প্ৰভাৱে নিৰ্ম্মলক পত্নী বা নাৰীপ্ৰেমতকৈ উচ্চ আৰু বি
ভগৱত্ প্ৰেমৰ অমৃত প্ৰৱাহত অৱগাহন কৰিবলৈ পথ নিৰ্দ্দেশ কৰি
কিন্তু সকলো সময়তে, আনকি সত্ৰত থাকোঁতেও, নিৰ্ম্মলে দেশৰ ম
আৰু সমাজৰ মঙ্গল নিচিন্তাকৈ থকা নাছিল। সেইকাৰণেই তেওঁ এঠা
নিজমুখে প্ৰকাশ কৰিছে—"এই বৈষ্ণৱবৃন্দ, এই মোৰ ঈশ্বৰ পু
এই মোৰ যাদৱৰায়, এই মোৰ ব্ৰহ্মপুত্ৰ, এই মোৰ অসমত থকা সক
মানুহ, আনকি পৃথিবীৰ মানুহ মাত্ৰেই, আৰু মোৰ দেশৰ গছ-গছ
তৰু-তৃণ, পশু-পক্ষী, কীট-পতঙ্গ এই সকলো মোৰ নিজা নহয়
অসম দেশ খনেই মোৰ নিজৰ দেশ নহয় নে? মইনো আন দে
ঠাইত এই নদী, এই হাবি, এই ব্ৰহ্মপুত্ৰ, এই সত্ৰ, এই বৈষ্ণৱবৃন্দ পাম

নিৰ্ম্মল ভকতৰ উপৰুক্ত কথাখিনিত নিৰ্ম্মলৰ স্বদেশপ্ৰীতি প্ৰ
হৈছে। এইখিনি কথাত লেখকৰ মনৰ প্ৰতিধ্বনিও শুনা যায়।

ৰূপহীৰ চৰিত্ৰও আদৰ্শাত্মক-বাস্তৱদৃষ্টিৰে অঙ্কন কৰিছে। আ
সমাজত এটা নিয়ম আছে যে স্বামী নিৰুদ্দেশ হলে বাৰ বছৰ ক
অপেক্ষা কৰিব লাগে আৰু এই কালছোৱাত বিধবাব্ৰত পা
কৰিব নেলাগে। বাৰ বছৰৰ মূৰত স্বামী উভতি নাহিলে বিধবা
গ্ৰহণ কৰিব লাগে। ৰূপহীয়েও বাৰ বছৰ অপেক্ষা কৰিলে, ই
কৰা হলে এবছৰ বা দুবছৰৰ পাছত তাইৰ পক্ষে পুনৰ স্বামী গ্ৰ

কৰাত কোনো বাধা নাছিল। ব্ৰাহ্মণেতৰ সমাজত নাৰীৰ পক্ষে দ্বিতীয়বাৰ স্বামী গ্ৰহণ কৰাত কোনো বাধা নাই। তথাপি ৰূপহীয়ে বাৰ বছৰ অপেক্ষা কৰিলে; এয়ে ৰূপহীৰ নিৰ্ম্মলৰ প্ৰতি থকা গভীৰ প্ৰেম সূচনা কৰে। কিন্তু আমাৰ সমাজত সন্তানহীন গাভৰু এজনীয়ে চিৰকাল অকলশৰীয়া জীৱন যাপন কৰা সম্ভৱ নহয়। তদুপৰি নাৰীয়ে পূৰ্ণতা লাভ কৰে মাতৃত্বত, তাৰপৰাও ৰূপহী বঞ্চিত। বিয়াৰ অলপ দিনৰ পাছতে নিৰ্ম্মল আঁতৰি যাব লগা হয়। নিৰ্ম্মলৰ অনু-পস্থিতিৰ বাৰ বছৰ অনিৰামৰো প্ৰেমৰ পৰীক্ষা-কাল। ইচ্ছা কৰা হলে সিও ৰূপহীৰ বিয়াৰ পাছত আন এজনী ৰূপহী গাভৰুক বিয়া কৰিব পাৰিলেহেঁতেন। কিন্তু সিও ধৈৰ্য্য ধৰি অনিশ্চয় ভৱিষ্যতক আগত লৈ অপেক্ষা কৰি ৰ'ল। গতিকে বাৰ বছৰৰ মূৰত ৰূপহীয়ে যি কৰিলে তাত একো অস্বাভাৱিকতা নাই। নিৰ্ম্মলৰ প্ৰতি তাই অবি-চাৰো কৰা নাই, কাৰণ প্ৰেমক উচিত মৰ্য্যাদা দিও কব লাগিব যে আদৰ্শনীয় প্ৰেমৰ দাবীতকৈ জীৱনৰ দাবী অধিক শক্তিশালী। উভতি অহাৰ কোনো সম্ভাৱনা নথকা নিৰ্ম্মলৰ প্ৰতি বাট চাই জীৱনটো বহি যাবলৈ নিদি ৰূপহীয়ে নিৰ্ম্মলৰ সমানেই তাইক ভালপোৱা অনিৰামক বাৰ বছৰৰ মূৰত স্বামীৰূপে গ্ৰহণ কৰিছে। অনিৰামৰ বাৰ বছৰীয়া ধৈৰ্য্য অসম্ভৱ নহলেও অসাধাৰণ বুলি কব লাগিব। ডেকা বয়সত যৌৱনৰ উন্মাদনাত বহুতো ডেকাই প্ৰেমৰ কাৰণে জীৱন বলি দিবলৈকো কুণ্ঠিত নহয়। কিন্তু বাৰ বছৰ সেই প্ৰেম অনিশ্চিত ভৱিষ্যতলৈ অনিৰ্ব্বাণ ৰূপত জ্বলাই ৰখা নিতান্তই দুৰ্লভ।

বেজবৰুৱাই এই ঘটনাকে ভেটি কৰি 'পদুম কুঁৱৰী' ৰচনা কৰিছিল। কিন্তু বৰদলৈৰ কাহিনী আৰু বেজবৰুৱাৰ কাহিনীৰ মাজত কিছু প্ৰভেদ

দন্দুৱা দ্ৰোহ

লক্ষ্য কৰা যায়। উপন্যাসত লিখকে কি কৰবলৈ বা বৰ্ণনা দিবলৈ বিচাৰে সেইটো যিমান গুৰুত্বপূৰ্ণ, কেনেকৈ, কি ধৰণে কৈছে বা বৰ্ণনা কৰিছে সেইটোও সমানেই গুৰুত্বপূৰ্ণ। 'পদুম কুঁৱৰী' আৰু 'দন্দুৱা দ্ৰোহ'ৰ বিষয়বস্তু একে হলেও কেনেকৈ কিভাবে বিষয় বস্তুক ৰূপ

দিছে তাৰ পাৰ্থক্য আছে। বেজবৰুৱাৰ উপন্যাসত নায়
নাম সূৰ্য্যকুমাৰ। তেওঁ হৰদত্তৰ ঘৰৰপৰা খেদা খাই বৰফু
আশ্ৰয় গ্ৰহণ কৰে আৰু বৰফুকনে হৰদত্তবধত তেওঁক সূৰ্য্যাস্ত্ৰ
ব্যৱহাৰ কৰে। আনহাতে 'দন্দুৱা দ্ৰোহ'ৰ নায়ক মহীৰামৰ
পদ্মকুমাৰীৰ বিয়া হয় আৰু মহীৰামে হৰদত্তৰ অন্যতম সেনানায়ক
আহোমৰ বিৰুদ্ধে শেষলৈকে যুঁজি প্ৰাণত্যাগ কৰে আৰু পদ্মকুমা
শোকাভিভূত আৰু অপ্ৰকৃতিস্থ অৱস্থাত ব্ৰহ্মপুত্ৰত পৰি আত্মহত্যা ক
বেজবৰুৱাৰ উপন্যাসত গোটেই কাহিনীটো কলীয়া ভোমোৰা বৰফু
শাসনত সংস্থাপন কৰিছে, কিন্তু 'দন্দুৱা দ্ৰোহ'ৰ বেছি ভাগ ঘট
ঘিণাই (বদন) বৰফুকনৰ প্ৰথম ছোৱা বৰফুকনালিৰ কালত সংস্থাপিত
শেষ পৰিণতিটো মাত্ৰ কলীয়া ভোমোৰা বৰফুকনৰ দিনত সংঘটিত
দেখুৱাইছে। দৰাচলতে কামৰূপৰ এই বিদ্ৰোহৰ মূল ঘিণাই বৰফু
উৎপীড়ন আৰু অত্যাচাৰ। তেওঁ কেবা বছৰো চেষ্টা কৰিও
বিদ্ৰোহ দমন কৰিব পৰা নাছিল। ১৭৮৮ চনৰ পৰা ১৭৯৫ চনলৈ
সাত বছৰ কাল এই বিদ্ৰোহে গুৱাহাটীৰ বৰফুকনক জ্বলা-
কৰিছিল। বৰদলৈয়ে এই সাত বছৰ বিদ্ৰোহৰ কাহিনী একাদি
উপন্যাসত বৰ্ণনা কৰিছে।

বুৰঞ্জীৰ পাৰম্পৰ্য্য ৰক্ষা কৰি আৰু জনশ্ৰুতিৰ লগত
সঙ্গতি ৰাখি কাহিনীটো ৰচনা কৰিছে। পৰিস্থিতি আৰু পৰিৱে
ৰচনাত কল্পনাৰ আশ্ৰয় লোৱাৰ বাহিৰে ঘটনাসৃষ্টি আৰু সংস্থাপ
বুৰঞ্জী আৰু দন্দুৱা দ্ৰোহ সম্পৰ্কে প্ৰচলিত জনশ্ৰুতিক অতিক্ৰম
যোৱা নাই। এই বিষয়ত বেজবৰুৱাৰ 'পদুম কুঁৱৰী'তকৈ এই উপন্যা
অধিক ইতিহাসনিষ্ঠ। বেজবৰুৱাই অনৈতিহাসিক কথা আৰু ঘ
অধিক পৰিমাণে প্ৰয়োগ কৰিছে যদিও তাৰ ফলত কাহিনীৰ জ
প্ৰিয়তা বৃদ্ধি পাইছে বুলি কব নোৱাৰি। বৰদলৈৰ ঘটনাবিন্যাস
নাইবা পৰিস্থিতি পৰিকল্পনাত অস্বাভাৱিকতা নাই আৰু অবিশ্বা
কথাও সংযোজিত হোৱা নাই। এই ফালৰ পৰা 'দন্দুৱাদ্ৰোহ
'পদুমকুঁৱৰী'ত কৈ এখোজ আগবঢ়া বুলিব পাৰি।

এই উপন্যাসত লিখকে কল্পনাৰ পৰিসৰ অতিশয় সীমিত গণ্ডীৰ ভিতৰত আবদ্ধ ৰখাৰ কাৰণে মহীৰাম আৰু পদ্মকুমাৰীৰ প্ৰণয়কথা প্ৰাসঙ্গিক হৈ পৰিছে আৰু ইতিহাসৰ ঘটনাই প্ৰাধান্য লভিছে। ইয়াৰ নায়ক মহীৰাম নহয়, নাইবা পদ্মকুমাৰীকো কাহিনীৰ নায়িকা বুলি কব নোৱাৰি। 'দন্দুৱা দ্ৰোহ'—এই নামটোৱে হৰদত্তক নায়ক ৰূপে প্ৰতীয়মান কৰায়। দৰাচলতে উপন্যাসখনত হৰদত্তৰ বিদ্ৰোহৰ আয়োজন, আহোম-সেনাৰ লগত যুদ্ধ আৰু পৰাভৱৰ কাৰণ।আৰু শেহান্তৰত পতন কেনেকৈ হ'ল তাৰ বৰ্ণনাতে অধিক মনোনিৱেশ কৰিছে। মহীৰাম আৰু পদ্ম-কুমাৰীৰ প্ৰণয় আৰু বিবাহ প্ৰসঙ্গক্ৰমেহে উত্থাপন কৰিছে। বেজবৰুৱাৰ হৰদত্তৰ দৰে বৰদলৈৰ হৰদত্ত বাক্যবীৰ নহয়, তেওঁ চতুৰ আৰু কাৰ্য্যক্ষম। তেওঁৰ পৰাজয় ঘটিল তেওঁৰ অকৰ্ম্মণ্যতাৰ কাৰণে নহয়। তেওঁৰ সহায়কাৰী কামৰূপীয়া বৰুৱা, চৌধুৰীসকলৰ পৰাজিত মনোভাৱ, দীৰ্ঘকাল-ব্যাপী যুদ্ধৰ প্ৰয়োজনীয় আহিলা আৰু ৰছদপাতিৰ অভাৱ আৰু বীৰদত্তৰ মইমতালিৰ কাৰণেহে শেহান্তৰত পৰাজয় ঘটিল। হৰদত্তৰ চৰিত্ৰ বেজবৰুৱাৰ হৰদত্তৰ চৰিত্ৰতকৈ উজ্জ্বল আৰু ব্যক্তিত্ব-সম্পন্ন হৈছে। বীৰদত্তই কাহিনীৰ মাজে মাজে ভুমুকি মাৰি কেৱল দৈহিক শক্তি আৰু সাহসৰ পৰিচয় দিছে। হৰদত্তৰ পত্নীয়ে কিন্তু কম পৰিসৰতে দৃঢ় মনোভাৱৰ শক্তিমতী, আত্মমৰ্য্যাদা-সচেতন নাৰী ৰূপে পৰিচয় দিবলৈ সক্ষম হৈছে।

বৰদলৈৰ আন উপন্যাসৰ দৰে ইয়াতো সামাজিক ৰীতিনীতি আৰু ধৰ্ম্মীয় আচৰণ-বৰ্ণনাৰ যথেষ্ট প্ৰাচুৰ্ভাৰ দেখা যায়। ঐতিহাসিক উপন্যাসত সমসাময়িক জীৱন ধাৰাৰ চিনাকি এটা অপৰিহাৰ্য্য অঙ্গ। সামাজিক ৰীতি-নীতি আৰু ধৰ্ম্মক বাদ দি পুৰণি অসমীয়া সমাজ-খনৰ সম্যক চিত্ৰ অঙ্কন কৰা সম্ভৱো নহয়।

বৰদলৈৰ উপন্যাসৰ ভিতৰত আকাৰত 'ৰহদৈ লিগিৰী' সকলোতকৈ ডাঙৰ। এই উপন্যাস তিনিটা খণ্ডত বিভক্ত। প্ৰথম খণ্ডত ৰহদৈ-দয়াৰামৰ প্ৰণয়ৰ উন্মেষ, সিহঁতৰ বিচ্ছেদ, ৰজা ঘৰত লিগিৰীৰূপে ৰহদৈৰ কালযাপন, চন্দ্ৰকান্ত সিংহৰ ৰহদৈৰ প্ৰতি

আসক্তি, ৰজাৰ আসক্তিত বেঙেনাঅটীয়া কুঁৱৰী আৰু ৰাজ প্ৰতিৰোধ, ৰহদৈৰ ৰাঙলী বাহৰত নিবাস আৰু দয়াৰামৰ

ৰহদৈ লিগিৰী

পুনৰ সাক্ষাত, অবৈধ প্ৰেমালাপৰ কাৰণে সিং বিচাৰত দোষ-সাব্যস্ত, বৰবৰুৱা আৰু ৰাজ চক্ৰান্তত দয়াৰামক নিৰ্ব্বাসন আৰু ৰহদৈক ৰূপসিং বঙালৰ হাতত সম অৱশেষত ৰূপসিং বঙালৰ হাতৰপৰা ৰক্ষা পাবলৈ তাইৰ ব্ৰহ্মপু জঁপিয়াই আত্মহত্যাৰ চেষ্টা—এই খিনিয়েই প্ৰথম খণ্ডৰ থুলমূল কথা। ঘটনাৱলীৰ লগত কেইৰাজনো ঐতিহাসিক ব্যক্তিৰ কল্পিত কাৰ্য্যাৱলী সমসাময়িক ৰাজনৈতিক ঘটনা সংশ্লিষ্ট কৰি দিয়া হৈছে। দৰাচলতে কাহিনী এটিৰ নায়িকা ৰূপে ৰহদৈৰ জীৱন প্ৰথম খণ্ডতে শেষ হৈছে পাৰি। ইয়াৰ পাছত নতুন পৰিবেশত ৰহদৈয়ে নতুন জীৱন কৰিছে; তাইৰ সাংসাৰিক জীৱনৰ শোকাৱহ-প্ৰধান পৰ্য্যায়টো খণ্ডতে শেষ হৈছে। দ্বিতীয় খণ্ডত তান্ত্ৰিক হঠযোগীৰ অধীনত ৰহ আধ্যাত্মিক সাধনাৰ আখৰা আৰু অৱশেষত তাই হঠযোগৰ সহা সাপে মোট সলোৱাৰ দৰে যৌৱনোচ্ছল তনু পৰিহাৰ কৰি বাৰ্দ্ধক্যজ লোলচৰ্ম্মাবৃত শৰীৰ ধাৰণ কৰে। এই দ্বিতীয় খণ্ডৰ প্ৰাৰম্ভত ৰহদৈয়ে জীৱন আৰম্ভ কৰিছে, যদিও কামোদ্দীপক সুঠাম যুৱত শৰীৰৰ হৰণ-ভগন হোৱা নাই। সেই কাৰণেই তাই পুৰুষৰ কামনা- পৰা ৰক্ষা পাবলৈ বাৰ্দ্ধক্য প্ৰাৰ্থনা কৰিছে গুৰু আগমানন্দৰ দ্বিতীয়খণ্ডৰ শেষৰ ফালে গুৰুৱে তাইক দেহ সলাৱ পৰা সাধনাত দী কৰিছে। তৃতীয় খণ্ডত ৰহদৈয়ে সাধনাসিদ্ধা কৃষ্ণদাসী বৈষ্ণৱীৰ অসমৰ ইমূৰৰপৰা সিমূৰলৈ আগন্তুক বিপদৰ (মানৰ আক্ৰমণ) সং দি ৰাইজক নৈতিক বলত বলীয়ান হৈ ঐক্যবদ্ধভাৱে সম্মুখীন হবলৈ উপদেশ দি ফুৰিছে, আতুৰ-পীড়িতক শুশ্ৰূষা ক আৰু অৱশেষত দয়াৰামকো 'মানৱ সেৱাই ঈশ্বৰ সেৱা' এই মন্ত্ৰত দী কৰি বৃন্দাবনলৈ যাত্ৰা কৰিছে। তৃতীয় খণ্ডৰ শেষত দয়াৰামৰ কৃষ্ণদাসীৰ দেখাদেখি হৈছে যদিও প্ৰণয় কাহিনীৰ নায়ক-নায়িকা নহয়, ভগৱৎ চৰণত একান্ত আশ্ৰয় লোৱা সৎসঙ্গী নৰ-নাৰী ৰূপে

মনত ৰাখিব লাগিব শেষৰ এই পৰিচয়-মুহূৰ্ত্তত কৃষ্ণদাসীয়ে নিজৰ প্ৰকৃত সত্তা সম্পৰ্কে দয়াৰামৰ বিশ্বাস জনাবলৈ পূৰ্ব্বৰ ভূৱনমোহিনী ৰূপ প্ৰদৰ্শন কৰিছিল যদিও দয়াৰামক আকৰ্ষণ কৰিবলৈ নহয়। গতিকে শেষৰ এই দেখাদেখি আৰু পৰিচয় প্ৰথম খণ্ডৰ প্ৰেমাবিহ্বল যুৱক দয়াৰাম আৰু ৰূপহী ৰহদৈৰ সাক্ষাৎ নহয়; বৃদ্ধা বৈষ্ণৱী কৃষ্ণদাসী আৰু দীনবন্ধু আতৈৰহে সাক্ষাত। এই দৰে চালে কাহিনীয়ে স্বাভাৱিক পৰিসমাপ্তি লাভ কৰিছে প্ৰথম খণ্ডতে। দ্বিতীয় আৰু তৃতীয় খণ্ডক কৃষ্ণদাসী বৈষ্ণৱীৰ ইতিবৃত্ত বুলিলেহে অধিক সমীচীন হ'ব। দৰাচলতে এই দুটা খণ্ড মূল কাহিনীৰ পৰিশিষ্ট বুলিবহে পাৰি, কাহিনীৰ আঙ্গিক বিকাশ ইয়াত ঘটা নাই।

'ৰঙ্গিলী উপন্যাসৰ দৰে এই উপন্যাসৰ কাহিনী আৰম্ভ হৈছে মানৰ প্ৰথম আক্ৰমণৰ পূৰ্ব্বকাল ছোৱাত। বিলাসৰ যোগান ধৰোঁতা সংৰাম চাৰিঙীয়া ফুকনৰ উদগনিত চন্দ্ৰকান্ত সিংহই, ৰহদৈক মাক-বাপেকৰ বুকু শুদা কৰি আৰু প্ৰেমাস্পদ দয়াৰামৰ অন্তৰ চূৰ্ণবিচূৰ্ণ কৰি ৰাজ-কাৰেঙলৈ টানি আনে। ৰহদৈৰ ৰূপৰ জেউতিত কাৰেং উজলি উঠিল, চন্দ্ৰকান্তৰ অন্তৰত কামনাৰ জোৱাৰ উঠিল। ইয়াৰ পাছৰ পৰাই আৰম্ভ হ'ল এফালে ৰহদৈৰ ওচৰত চন্দ্ৰকান্তৰ প্ৰণয় নিবেদনৰ ইতিহাস আৰু তাৰ বিপৰীতে আন ফালে ৰাজমাও আৰু তেওঁৰ আজ্ঞাৱহ বিষয়াসকলৰ প্ৰতিৰোধৰ চক্ৰান্ত। ইয়াৰ ফলতে চন্দ্ৰকান্তৰ বিৱাহিত পত্নীস্বৰূপে ৰাজপ্ৰাসাদলৈ আহিল বেঙেনাঅটীয়া গোসাঁইৰ জীয়াৰী পদ্মাৱতী। ৰাজমাওৰ প্ৰতিৰোধ দৃঢ় হ'ল, কাৰণ পদ্মাৱতীও তেওঁৰ কাষত থিয় দিলে। ৰহদৈয়ে অটল দৃঢ়তাৰে দয়াৰামৰ প্ৰতি প্ৰেমনিষ্ঠ হৈ ৰ'ল। ৰাজমুকুটৰ মণি-মুক্তাৰ দীপ্তিয়ে ৰহদৈৰ দয়াৰামত নিবদ্ধ চেনেহ-সনা চকুত মোহ জন্মাব নোৱাৰিলে। তেনে কৰাহেঁতেন ৰাজমাও আৰু ৰাণীমাওৰ বাধা চন্দ্ৰকান্তৰ কামনাৰ প্লাৱনত উটি গলহেঁতেন। ইতিমধ্যে মানৰ প্ৰথম আক্ৰমণে পূৰ্ণানন্দৰ ঠাইত বদনক মন্ত্ৰীপদত বহুৱালে। বদনৰ উপদেশ মতে ৰজাই ৰাজমাও আৰু ৰাণীমাওৰ পৰা আঁতৰ কৰি ৰহদৈক ৰাঙলী বাহৰত ৰাখিলে, সুবিধা বুজি গোপনে বিয়া কৰাই লবলৈ।

ইপিনে ৰাজমাওৰ আৰু ৰবৰুৱাৰ চক্রান্তত বদন নিহত হ'ল কপ বঙালৰ গোপন অস্ত্রৰ আঘাতত। চন্দ্রকান্তৰ ৰাঙলী ৰাহৰত অভিস দিন অনির্দ্দিষ্ট কাললৈ স্থগিত হ'ল। ৰাজকাৰেঙত ৰাজমাও অ ৰবৰুৱা সর্ব্বেসর্ব্বা হৈ চন্দ্রকান্তক ৰহদৈৰ পৰা আঁতৰাবলৈ এটি অপ সুযোগ পালে। ছদ্মৰূপী বেজ দয়াৰামৰ লগত ৰহদৈৰ সন্দেহজ লেনদেনৰ খবৰ পাই বিচাৰৰ নামত ভেকোভাওনা কৰি. চন্দ্রৰ আৰু ৰাণীৰ উদাৰ আৰু ক্ষমাসুন্দৰ ৰায় অগ্রাহ্য কৰি, দয়াৰামক নির্ব্ব আৰু ৰহদৈক ৰূপসিং বঙালক দিয়াৰ ব্যৱস্থা কৰে। কিন্তু ৰূপসি কামনা-কলুষিত হাতে ৰহদৈক স্পর্শ কৰাৰ আগতে তাই ব্রহ্মপু বুকুত আশ্রয় ললে। ইয়াতে প্রথম খণ্ড আৰু কাহিনীৰো সক আকর্ষণ শেষ হৈছে।

ওপৰত অতি চমুকৈ দিয়া কাহিনীৰেখাৰ পৰা এইটো সহ ধৰিব পাৰি যে ৰহদৈৰ জীৱন তৰী দুটা বিপৰীতমুখী প্রভাৱৰ সোঁ টলং-ভটং। এফালে দয়াৰামৰ প্রতি স্বাভাৱিক চেনেহৰ টান, অনুকূল সোঁত। আনফালে ৰাজশক্তিৰ ফলত জোৰকৈ ৰহদৈৰ আদায় কৰিব খোজা চন্দ্রকান্ত সিংহৰ কামনাৰ ওভতনি সোঁত। মাজত ৰাজমাও, ৰাণী আদিৰ হস্তক্ষেপত সৃষ্টি হোৱা ঘটনাৰ ডকা-চাকনৈৰ ফলত ৰহদৈৰ জীৱন-তৰী অনুকূল সোঁতত গৈ প্রেমৰ উপকূলত উপনী হব পৰা নাই যদিও প্রতিকূল সোঁতৰ বিৰুদ্ধে যথাসাধ্য যুঁজিছে ঘটনাৰ সৃষ্টি আৰু বিকাশত ৰহদৈৰ প্রেমার্থী দুজনে যি অৱদান দিছে ৰাজমাও, ৰাণী আদি পার্শ্ব-চৰিত্রয়ো তাত বহুখিনি যোগ দিছে। এ উপন্যাসৰ কাহিনীৰ এয়ে বিশেষত্ব যে ঐতিহাসিক চৰিত্রসমূহে ৰাজনৈতি ঘটনাতে নিজক আবদ্ধ নাথাকি কল্পিত কাহিনীত প্রত্যক্ষভাৱে অংশগ্রহ কৰিছে। ইয়াৰ ফলত যে প্রকৃত ইতিহাস বিকৃত হৈছে তেনে নহয়। 'ৰঙ্গিনী' 'নির্ম্মল ভকত', 'মনোমতী' আৰু 'তাম্রেশ্বৰী-মন্দিৰ'—এই কেইখন উপন্যাসত প্রসিদ্ধ ঐতিহাসিক ব্যক্তিসমূহক পটভূমি আৰু পার্শ্বভূমিতে প্রধানকৈ আবদ্ধ ৰাখিছিল। চন্দ্রকান্ত সিংহ, ৰাজমাও, সংৰাম, পূর্ণানন্দ, বদনচন্দ্র ধনী ৰবৰুৱা—এই সকলোৱেই ৰহদৈৰ জীৱনত অলপ নহয় অল

হস্তক্ষেপ কৰিছে আৰু তাইৰ জীৱন তৰীত এহেঁচোক নমৰাকৈ থকা নাই। ফলত দয়াৰাম আৰু চন্দ্রকান্তৰ, বিশেষকৈ নিমাখিত দয়াৰামৰ, কার্য্যৰ মাত্রা স্বাভাৱিকতে কিছু কমিছে।

কিন্তু দ্বিতীয় আৰু তৃতীয় খণ্ডত ঐতিহাসিক ব্যক্তিসমূহ নেপথ্যলৈ আঁতৰি গৈছে। এই দুটা খণ্ডত পাঠকৰ সম্মুখত আছে প্রধানকৈ ৰহদৈ আৰু পার্শ্বত আছে আগমানন্দ আৰু তেওঁৰ শিষ্য শ্রৱনানন্দ। ঐতিহাসিক চৰিত্রসমূহক পাঠকৰ সম্মুখৰ পৰা আঁতৰাই নি প্রধানকৈ ৰাজনৈতিক বাতাবৰণ বা আবহাওৱা সৃষ্টিত ঔপন্যাসিকে নিয়োগ কৰিছে। আগতে উল্লেখ কৰি অহা হৈছে যে উপন্যাসখনৰ পাছৰ দোছোৱা কাহিনীৰ অতিৰিক্ত পৰিশিষ্ট স্বৰূপ। এই দোছোৱাক 'উত্তৰ-ৰহদৈ চৰিত' বুলি কব পাৰি। কাহিনীগত আকর্ষণ বিশেষ নাই, তান্ত্রিক আচাৰ, হঠযোগ আদিৰ নিৰস বর্ণনা আৰু ঠাই বিশেষে বিস্ময়াৱহ প্রভাৱ আৰু ফল প্রদর্শন কৰিছে। বিৱৰণসমূহ ৰহদৈক কেন্দ্র কৰি তৰপে তৰপে জাপি থোৱা যেন লাগে। যোগসাধনাৰ বলত ৰহদৈয়ে যুৱত দেহ এৰি বৃদ্ধদেহ লাভ কৰা, নাইবা আগমানন্দই বৃদ্ধদেহ পৰিহাৰ কৰি নৱীন দেহ ধাৰণ কৰা আদি বিৱৰণৰ সত্যতা আৰু বাস্তৱতা সম্পর্কে আজিৰ পাঠকৰ মনত সন্দেহ নহৈ নাথাকে আৰু পৌৰাণিক গল্পৰ দৰে এখন বেলেগ জগতৰ কথাৰ দৰে প্রতীয়মান হয়। অৱশ্যে লিখকে এনেবোৰ অলৌকিক ব্যাপাৰত বিশ্বাস কৰিছিল আৰু সেই কাৰণেই তেওঁ তিনি খণ্ডৰ মাজেদি ৰহদৈৰ জীৱনৰ আধ্যাত্মিক ক্রম পৰিণতিৰ স্তৰ নির্দ্দেশ কৰিবলৈ প্রয়াস কৰিছে। প্রথম খণ্ডৰ প্রেম প্রধানকৈ ৰূপজ। দৈহিক ৰূপৰ ওপৰত প্রতিষ্ঠিত প্রেম স্বার্থলিপ্ত আৰু বিপদসঙ্কুল। স্বার্থহীন, বিপদবিহীন, উদাৰ আৰু গভীৰ প্রেমৰ গৰাকী হবলৈ দৈহিক ৰূপ প্রতিবন্ধক। সেই কাৰণেই দ্বিতীয় খণ্ডত ৰহদৈৰ ৰূপ ধ্বংস কৰিছে। ৰূপৰ মোহ দূৰ হোৱাৰ পাছত ৰহদৈ উদাৰ মানৱ-প্রেমত দীক্ষিতা হৈছে। তৃতীয় খণ্ডত সেই কাৰণে ৰহদৈক আমি প্রেম-দয়া বিতৰণ কৰি ফুৰা কৃষ্ণপ্রেমিকা কৃষ্ণদাসীৰূপে দেখা পাইছোঁ।

উপন্যাসৰ নায়িকাৰূপে ৰহদৈক লেখকে তেওঁৰ দৃষ্টিপথৰপৰা অলপো

অাঁতৰ হ'বলৈ দিয়া নাই। সৰুৰেপৰা একেলগে ডাঙৰ-দীঘল
একেলগে ম'হ চৰোৱা সুঠাম ডেকা দয়াৰামক তাই ভাল পাইছিল।
ভাল পোৱাই দাম্পত্য প্ৰেমৰ মাজেদি পৰিণতি লভিবলৈ সুবিধা নে
যদিও, যৌৱনৰ প্ৰথম প্ৰণয়ৰ পাত্ৰক কোনো অৱস্থাতে তাই পাহৰা না
আনকি ৰাজমহিষী হোৱাৰ সম্ভাৱনায়ো দয়াৰামৰপৰা তাইৰ মন বিচ্
কৰিব পৰা নাই। দয়াৰামৰ লগত পুনৰ মিলনত আশাবদ্ধ কুসুম-
হৈয়ো, বুদ্ধি-কৌশল আৰু দৃঢ় নিষ্ঠাৰ বলত কামনা-লালসাৰ 'হুতবহপ
ৰাজকাৰেঙত অৱৰুদ্ধা হৈয়ো ৰহদৈয়ে শেষত যেতিয়া নিজ গাঁ
দৈহিক সতীত্ব ৰক্ষা কৰা কঠিন হৈ পৰিল আৰু দয়াৰামো উভতি অহাৰ সম্ভ
দেখা নাপালে তেতিয়া তাই সেই দেহ ৰূপসিং বঙালক উছৰ্গা কৰা
মৰণেই শ্ৰেয়স বুলি ভাবি ললে। সাংসাৰিক জীৱনত তাই সুখৰ মুখ
নাপালে যদিও সেই দুখ কষ্টই তাইক জগতখন বুজিবলৈ সহায় ক
আৰু পাছত পৰিপূৰ্ণ প্ৰশান্তিৰ পথ বিচাৰি ললে। গভীৰ বেদনাই
মানবতাবোধ বৃদ্ধি কৰে ই তাৰেই দৃষ্টান্ত। ৰহদৈ অসাধাৰণ প্ৰতিভাস
নাৰী নহয়, সাধাৰণ গাঁৱলীয়া ছোৱালী, কিন্তু আপাত দৃষ্টিত সা
চৰিত্ৰৰ ভিতৰতো যে অসীম সম্ভাৱনা সুপ্ত থাকে তাৰে নিদৰ্শন ৰহদৈ।

ৰহদৈৰ বিপৰীতে দয়াৰামে সততে পাঠকৰ সন্মুখত দেখা দিয়া ন
ৰজাঘৰৰ বিৰুদ্ধে যুঁজিবলৈ তাৰ সামৰ্থ্য নাই, সেই কাৰণেই সি ৰহদৈ
পুনৰ ৰজাঘৰৰপৰা ঘূৰাই অনাৰ নেবানেপেৰা চেষ্টা কৰা দেখা নায়
বাঙলী বাহৰত সি বেজৰ বেশত যৎপৰোনাস্তি ৰহদৈক পুনৰ লাভ ক
চেষ্টা চলাই যেতিয়া বিফল হল আৰু ৰজাৰ অনুগ্ৰহত মৃত্যুদণ্ডৰ পৰা ৰে
পালে, তাৰ পাছৰপৰাই সি সকলো আশা এৰি বৈষ্ণৱ ধৰ্ম্মত দীক্ষি
হল। দৰাচলতে বাঙলী বাহৰৰ ঘটনাৰ পাছত মৃত্যুদণ্ডৰ পৰা কোনোম
সি ৰক্ষা পালেও তাতেই তাৰ সাংসাৰিক মৃত্যু ঘটিল। ৰহদৈৰ প্ৰতি
ৰখা প্ৰেম কৃষ্ণৰ চৰণত সমৰ্পণ কৰি সি শান্তি লাভৰ প্ৰয়াস কৰিলে। ঘ
মাহীমাকৰ দৌৰাত্ম্য আৰু ইফালে ৰজঘৰীয়া পাশৱিকতা—ইয়াৰ মা
পৰি দয়াৰামৰ ৰহদৈ-লাভৰ চেষ্টা স্তিমিত হৈ পৰিছিল যদিও ৰহ
অন্বেষণ একেবাৰে পৰিহাৰ কৰা নাছিল। তাৰ নিচিনা 'সামান্য ভক

ন'বা এটাৰ পক্ষে দেখা দেখিকৈ ৰজাঘৰৰ বিৰুদ্ধে কিবা কৰিবলৈ যোৱাতো সম্ভৱো নাছিল। ৰহদৈক ৰজাঘৰলৈ নিয়াৰ পাছত আন যি কোনো ডেকাই আশা পৰিত্যাগ কৰি আন গাভৰুক লৈ ঘৰ সংসাৰ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিলেহেঁতেন। দয়াৰামে সাধাৰণ ডেকা হৈয়ো প্ৰেমৰ ক্ষেত্ৰত অসাধাৰণ একনিষ্ঠতা প্ৰদৰ্শন কৰিছে। অৱশ্যে অন্য বিষয়ত দয়াৰাম-চৰিত্ৰৰ বিশেষ বৈশিষ্ট্য আৰু আকৰ্ষণ নাই।

উপন্যাসখনৰ গৌণ-চৰিত্ৰবোৰৰ ভিতৰত ৰজা চন্দ্ৰকান্ত, বেঙেনাআটীয়া কুঁৱৰী পদ্মাৱতী আৰু নুমলী ৰাজমাৱে পাঠকৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ নকৰাকৈ নথাকে। চন্দ্ৰকান্ত কামুক হলেও দয়ামায়াবিহীন পশু নহয়। ৰহদৈৰ প্ৰেমৰ একনিষ্ঠতাক তেওঁ সপ্ৰশংসদৃষ্টিৰে চাই শেষত মুক্তিৰ আদেশ দিছে। কিন্তু চন্দ্ৰকান্ত আছিল দুৰ্ব্বল মনৰ, সেই কাৰণে ৰাজমাও বা বুঢ়া-গোহাঞিৰ বিপৰীতে যাবলৈ সাহ নকৰিছিল। পদ্মাৱতীৰ চৰিত্ৰও লিখকে আকৰ্ষণীয় কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। ৰহদৈৰ প্ৰতি পদ্মাৱতীৰ ভয় আৰু ঈৰ্ষা হোৱাতো স্বাভাৱিক, কাৰণ ৰাজ-হাউলীত ৰহদৈ থাকে মানে তেওঁৰ স্থান নিষ্কণ্টক নহয়। ৰহদৈৰ ৰূপৰ জোৱাৰত তেওঁৰ ৰাণীপদ উটি যাব পাৰে। কিন্তু পদ্মাৱতী নাৰীসুলভ কোমলতাবৰ্জ্জিত নহয়। ৰহদৈৰ প্ৰেমৰ একনিষ্ঠতা গুণমুগ্ধ দৃষ্টিৰে চাই তেওঁ তাইক উৎসাহ দিছে আৰু শেষত নিজৰ আৰু ৰহদৈৰ দুয়োৰে স্বাৰ্থৰ নিমিত্তে ৰহদৈক মুকলি কৰি দিবলৈ অনুৰোধ কৰিছে।

তাম্ৰেশ্বৰী-মন্দিৰ

অসমৰ উত্তৰ-পূব প্ৰান্তত অৱস্থিত কেচাইখাঁতী গোসানীৰ মন্দিৰত প্ৰচলিত নৰবলি প্ৰথাত আঁউজি এই উপন্যাসৰ কাহিনী ৰচনা কৰিছে। ব্ৰাউন চাহাবৰ 'দেউৰী-চুতিয়া ব্যাকৰণ'ত (Deuri-chutiya Grammar) সন্নিবিষ্ট তাম্ৰেশ্বৰী মন্দিৰৰ বিৱৰণে কাহিনী-ৰচনাত বিশেষ সহায় কৰিছে। উপন্যাসৰ পৰিশিষ্টত ব্ৰাউনৰ বিৱৰণটো ঔপন্যাসিকে উদ্ধৃত কৰি দিছে। *

বৃটিছ-ৰাজত্বৰ আগতে কেবা শ বছৰ যুৰি সদিয়া অঞ্চলত বাস কৰা চুতিয়াসকলে কেচাইখাঁতী বা তাম্ৰেশ্বৰীক উপাস্য দেৱীৰূপে পূজা-সেৱা কৰিছিল। চুতিয়াৰ পুৰোহিত দেউৰীবোৰে পূজা-সেৱাৰ সকলো কাৰ্য্য

চলাইছিল। বছৰৰ মূৰে মূৰে একোটা নিঘুণী ডেকাক দেৱীৰ ওচৰত বলি দিয়া হৈছিল। আহোম ৰজাসকলে চুতিয়াসকলক বশলৈ আনি মৃত্যু দণ্ডৰে দণ্ডিত হোৱা ডেকাক দেৱীৰ বলিৰূপে আগবঢ়াই বহুতো নির্দো যুৱকক ৰক্ষা কৰিছিল যদিও, সময়মতে তেনে লোক পোৱা নগৈছিল। সেই কাৰণে চুতিয়াৰ মাজতে এটা খেল আছুতীয়াকৈ সৃষ্টি কৰি সেই খেল পৰাই একোটা ডেকা বলিৰ নিমিত্তে সময়মতে বাছি লৈছিল। এই খেল টোক বোলা হৈছিল খাড়ৰ খেল, এই খেলৰ ডেকাবোৰৰ মূৰৰ ওপৰৰ সততে বলিকটা দা ওলমাই ৰখা হৈছিল কাৰণেই সিহঁতক খাড়ৰ দ বহুখিনি স্বাধীনতা দিয়া হৈছিল। বৃটিছ-ৰাজত্বৰ লগে লগে এই ভয়াব প্ৰথা লোপ পায়।

এফালে তাম্ৰেশ্বৰী-মন্দিৰত প্ৰচলিত নৰবলি প্ৰথা আৰু আনফালে মানৰ শেষ আক্ৰমণ—এই দুটাৰ সহায়ত কাহিনীৰ পটভূমি আৰু পৰিবেশ ৰচনা কৰিছে। এই দুটাৰ ভিতৰত প্ৰথমটো যেনেকৈ কাহিনীৰ অঙ্গীভূ হৈ ঘনিষ্ঠভাৱে সম্পৰ্কান্বিত হৈছে, দ্বিতীয়টোৰ স্থান সেই অনুপাতে কি গৌণ। দ্বিতীয় উপাদানটো উপন্যাসখনৰ পৰা বাদ দিলেও কাহিনীৰ ব বিশেষ ক্ষতি হব বুলি কব নোৱাৰি। এই দুটা প্ৰধান উপাদানৰ উপনি বৈষ্ণৱ ধৰ্ম্ম সম্পৰ্কীয় বিচাৰ আৰু আলোচনা কাহিনীৰ মাজত সুমুৱাই উপন্যাসৰ কলেবৰ যেনেকৈ বঢ়াইছে তেনেকৈ প্ৰধান চৰিত্ৰকেইটা ধৰ্ম্ম-বিশ্বাসৰ আমূল পৰিবৰ্ত্তন ঘটোৱাত সহায়ক হৈছে। এই বিষয়ে অলপ বহলাই পাছত আলোচনা কৰিবলৈ থৈ কাহিনীটোৰ চমু আভাস দিয়া যাওক।

ধনেশ্বৰ চুতিয়া খাড়ৰ বংশৰ সাহসী কৰ্ম্মঠ ডেকা আৰু আঘোণী তামেশ্বৰী-মন্দিৰৰ বৰদেউৰী লাংফাইৰ জীয়েক। ভুঁইতলীত ধা ৰখোঁতে সিহঁতৰ প্ৰীতিৰ ভাব গঢ়ি উঠিল। কিন্তু বাধা সৃষ্টি কৰিলে আঘোণীৰ আন এটা প্ৰণয়প্ৰাৰ্থী মনেশ্বৰে—আৰু বৰদেউৰী লাংফায়ে। মনেশ্বৰে ধনেশ্বৰক বলে নোৱাৰি বাপেকৰ হতুৱাই লাংফাইক ভাব-তে দি আঘোণীক বিয়া কৰোৱা ঠিক কৰিলে। ঠিক ইয়াৰ পাছতে ধনেশ্বৰে মনেশ্বৰৰ সম্মুখতে আঘোণীক চুমা খালে আৰু প্ৰতিদ্বন্দ্বী প্ৰণয়ী দুজনৰ

মাজত কাজিয়া লাগিল। আঘোণীয়ে সবল সুঠাম ধনেশ্বৰক প্ৰেমৰ প্ৰতিদান দিলে যদিও বাপেকৰ বিৰোধ অনুমান কৰি বেছি দূৰ আগ বাঢ়িবলৈ সাহ নকৰিলে। ইতিমধ্যে লাংফায়ে তাৰ জীয়েকৰ ইজ্জত নষ্ট কৰা বুলি ধনেশ্বৰৰ বিৰুদ্ধে সদিয়াখোৱা গোহাঞিৰ ওচৰত অভিযোগ তোলে। কিন্তু বিচাৰত ধনেশ্বৰ নিৰ্দ্দোষ প্ৰমাণিত হয়। পৰাজিত হৈ লাংফাইৰ প্ৰতিশোধৰ ভাব দুগুণে চৰিল। এইবাৰ সি এটা দুৰ্দ্দান্ত বামাচাৰীৰ সহায় ললে। দুৰ্গাপূজাৰ অষ্টমীৰ দিনা তাম্ৰেশ্বৰী বা কেচাইখাঁতীৰ ওচৰত এটা নৰবলি দিয়াৰ প্ৰথা আগৰেপৰা প্ৰচলিত আছিল। বামাচাৰীয়ে ভেল্কিবাজীৰ দ্বাৰা সদিয়াখোৱা গোহাঞিৰ আগত ধনেশ্বৰক সেইবাৰ কেচাইখাঁতীয়ে বাছি লৈছে বুলি ভুৱা প্ৰমাণ দি তাক মন্দিৰৰ ভিতৰত বন্দী কৰি থলে। লাংফায়ে আত্মপ্ৰসাদত কাঠ হাঁহি মাৰিলে, আঘোণীয়ে নীৰৱে চকুলো টুকিলে। কিন্তু ধনেশ্বৰে আগতে সেৱা-শুশ্ৰূষাৰ দ্বাৰা পৰশুৰামকুণ্ডৰ তীৰ্থযাত্ৰী এগৰাকী বৈষ্ণৱীৰ সন্তোষ বিধান কৰাত তেওঁ ধনেশ্বৰৰ সহায়ৰ অৰ্থে আগবাঢ়ি আহিল আৰু বামাচাৰীৰ বাছনি আখেজমূলক ভুৱা কাৰ্য্য বুলি প্ৰমাণ কৰি দেখুৱালে। তাৰ পাছত কেনেকৈ সদিয়াখোৱা গোহাঞে সৈন্য পঠাই ক্ৰূৰ বামাচাৰীক হত্যা কৰি ধনেশ্বৰক মুকলি কৰিলে আৰু তাৰ নেতৃত্বত এদল সৈন্য শিকাই-বুজাই মানক বাধা দি সদিয়া ৰক্ষা কৰিলে তাৰ বিৱৰণ উপন্যাসখনৰ পাছৰ ছোৱা অংশত দিছে। সদৌ শেষত কৃষ্ণদাসী বৈষ্ণৱীৰ প্ৰভাৱত লাংফায়ে আঘোণীক ধনেশ্বৰলৈ বিয়া দিবলৈ সানন্দে মত দিয়ে।

এই প্ৰধান আখ্যানটোৰ লগত এটা উপাখ্যানো লেখকে সংযোগ কৰি দিছে। এইটো হ'ল আহোমসেনাদলৰ নায়ক কমলেশ্বৰ গোহাঞি আৰু ফুলেশ্বৰীৰ (সদিয়াখোৱা গোহাঞিৰ জীয়ৰী) প্ৰেম কাহিনী। এই প্ৰণয়াত্মক কাহিনীটোৰ কোনো বৈচিত্ৰ্য নাই। কমলেশ্বৰ আৰু ফুলেশ্বৰীৰ প্ৰণয়ৰ পথত কোনো প্ৰতিবন্ধক নাই, তেওঁলোকৰ বিৱাহ ঠিক কৰাই আছিল, কেৱল চকলং পাতি আনুষ্ঠানিকভাৱে মিলন ঘটোৱা নাছিল। গতিকে ই প্ৰকৃত উপবস্তুৰ (Sub plot) মৰ্য্যাদা লাভ

কৰা নাই। বলিশালৰ পৰা ধনেশ্বৰক মুকলি কৰাত সহায় কৰিবৰ কাৰণে আৰু প্ৰকৃত বীৰ পুৰুষেহে ধুনীয়া গাভৰুৰ প্ৰণয়লাভৰ যোগ্যতা অৰ্জ্জন কৰে সেইটোও প্ৰকাৰান্তৰে প্ৰদৰ্শন কৰিবলৈকে কমলেশ্বৰ-ফুলেশ্বৰীৰ প্ৰণয়াত্মক সম্পৰ্কটো দাঙি ধৰিছে। ড্ৰাইডেনৰ বিখ্যাত লাইন—"None but the brave weds the fair." এই উক্তিৰ সাৰ্থকতা প্ৰতিপন্ন কৰিছে। প্ৰেমিকেহে প্ৰেমৰ প্ৰভাৱ আৰু বেদনা অনুভৱ কৰে, সেই নিমিত্তে ফুলেশ্বৰীৰ যোগেদি কমলেশ্বৰ গোহাঞিক আঘোণীয়ে ধনেশ্বৰৰ মুক্তিৰ হৈ খাটনি ধৰে আৰু কৃতকাৰ্য্যও হয়।

দৰাচলতে বামাচাৰীৰ বলি-পৰীক্ষা ছলনাপূৰ্ণ আৰু অভিসন্ধিমূলক বুলি প্ৰমাণ হোৱাৰ পাছত ধনেশ্বৰৰ মুক্তিৰ পথ মুকলি হ'ল। মানৰ আক্ৰমণ প্ৰতিৰোধ কৰিবলৈ ধনেশ্বৰৰ নেতৃত্বৰ প্ৰয়োজনটো তাৰ মুক্তিৰ ওপৰঞ্চি কাৰণ বুলিহে কব পাৰি। সদিয়াখোৱা গোহাঞিদেৰে মানৰ আক্ৰমণ প্ৰতিৰোধকল্পে কমলেশ্বৰ গোহাঞিৰ অধীনত ধনেশ্বৰ আৰু কণকেশ্বৰ নামৰ ডেকাক ৰণবিদ্যাত পটু কৰি লৈছিল। ধনেশ্বৰ তামাৰ-মাইৰ পূজাত বলি গ'লে সদিয়াখোৱা গোহাঞিৰ এজন পালি সেনাপতিৰ অভাৱ হয়। গতিকে ধনেশ্বৰৰ মুক্তিৰ ওপৰঞ্চি প্ৰয়োজন দেখুৱাবলৈ মানৰ আক্ৰমণ-কাহিনীৰ লগত জড়িত কৰি দিব লগা হৈছে। দৰাচলতে ধনেশ্বৰ-আঘোণী-মনেশ্বৰৰ প্ৰণয় ত্ৰিভুজৰ লগত মানৰ আক্ৰমণৰ আঙ্গিক সম্পৰ্ক নাই।

উপন্যাসখনত লেখকৰ স্বকীয় ধৰ্ম্ম-বিশ্বাসে প্ৰাধান্য লাভ কৰিছে। প্ৰাণীবধ কৰি দেৱীক পূজা কৰা নৃশংস বা তামসিক ৰীতিৰ ঠাইত প্ৰেমপ্ৰধান কৃষ্ণভক্তিৰ শ্ৰেষ্ঠতা লেখকে কাহিনীৰ পৰিণতিৰ যোগেদি প্ৰদৰ্শন কৰিছে। কৃষ্ণদাসী বৈষ্ণৱীৰ উপদেশ মতে ধনেশ্বৰে কৃষ্ণত একান্তভাৱে শৰণ লৈ বিপদমুক্ত হয়। লাংফাই, সদিয়াখোৱা গোহাঞ, আঘোণী আৰু আন চুতিয়া খেলৰ মানুহেও কৃষ্ণভক্তিত আশ্ৰয় লৈ শান্তি লাভ কৰে। কিন্তু ঠায়ে ঠায়ে লিখকে উপন্যাসৰ কলাত্মক ৰীতি পৰিহাৰ কৰি প্ৰচাৰকৰ পোছাক ধাৰণ কৰা যেন অনুভৱ হয়। বৈষ্ণৱীয়ে ধনেশ্বৰক বন্দীশালত কোৱা কৃষ্ণভক্তিমূলক তত্ত্ব আৰু উপদেশাৱলী

ধনেশ্বৰৰ দৰে অশিক্ষিত ডেকাৰ পক্ষে যেনেকৈ হৃদয়ঙ্গম কৰা কঠিন তেনেকৈ উপন্যাস-কলাৰ অনুকূলো নহয়।

উপন্যাসৰ চৰিত্ৰাৱলীৰ ভিতৰত ধনেশ্বৰ, আঘোণী, লাংফাই আৰু বৈষ্ণৱীয়েই প্ৰধান। মনেশ্বৰক যদিও আঘোণীৰ প্ৰণয়প্ৰাৰ্থী ধনেশ্বৰৰ প্ৰতিদ্বন্দ্বী ৰূপে অঙ্কন কৰিছে, লেখকে তাক কাহিনীৰ বিকাশত বিশেষ স্থান দিয়া নাই। আৰম্ভণীতে ধনেশ্বৰ আৰু মনেশ্বৰৰ মাজত যি সংঘৰ্ষই দেখা দিছিল পাছলৈ মনেশ্বৰে লাংফাইলৈ ঠাই এৰি দি ক্ৰমে নিষ্প্ৰভ হৈ শেষত কাহিনীৰপৰা আঁতৰি গ'ল। উপন্যাসৰ পাছৰ ছোৱা ঘটনাত মনেশ্বৰৰ কোনো স্থান নাই। ধনেশ্বৰে অৱশ্যে নায়কোচিতভাৱে ঘটনাত অংশ গ্ৰহণ কৰিছে আৰু প্ৰতিকূল অৱস্থাৰ বিৰুদ্ধে সাধ্যানুসাৰে যুঁজিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। অৱশ্যে বৈষ্ণৱীৰ সহায় নোহোৱা হেঁতেন বিপদৰপৰা উদ্ধাৰ পোৱা তাৰ পক্ষে সম্ভৱ নহলহেঁতেন। সি সবল, সাহসী আৰু কৰ্ম্মঠ। কিন্তু এই কেইটা গুণে বামাচাৰী তান্ত্ৰিক আৰু লাংফাইৰ কুটিলতা আৰু নৃশংসতাৰপৰা তাক ৰক্ষা কৰিব নোৱাৰিলেহেঁতেন। সবল আৰু সাহসী কাৰণেই সি বন্দীশালৰ পৰা আঘোণীৰ পোছাক পিন্ধি ওলাই যাবলৈ পোৱা সুবিধাও গ্ৰহণ নকৰিলে। বৰদলৈৰ আন কেইখন উপন্যাসৰ নায়িকাৰ দৰে আঘোণীও গাঁৱলীয়া কৰ্ম্মনিপুণা গাভৰু। তাই ভুঁই ৰোৱে, ধান দায়, টঙিত বহি টকা বজাই ধান ৰাখে আৰু মাক নথকাৰ কাৰণে ঘৰৰ সকলো কাম-বন কৰি বাপেকৰ আল-পৈচান ধৰে। তাই নিজে কৰ্ম্মকুশলা স্বাস্থ্যৱতী কাৰণেই মনেশ্বৰক এৰি সাহসী, কৰ্ম্মঠ ধনেশ্বৰক জীৱনৰ লগৰী ৰূপে বাছি লৈছে। ধনেশ্বৰৰ প্ৰতি অনুৰাগ প্ৰদৰ্শন কৰিলেও প্ৰথম অৱস্থাত সিহঁতৰ মিলনৰ পথ সহজ নহব বুলি ভাবি ধনেশ্বৰক উৎসাহ দিয়া নাছিল, কাৰণ তাই জানে যে ধনেশ্বৰৰ পক্ষৰপৰা বাধা নহলেও, তাইৰ বাপেকে বাধা দিব আৰু সিহঁতৰ মাজত থকা খেলৰ ভেদে অন্তৰায় সৃষ্টি কৰিব। কিন্তু যেতিয়া ধনেশ্বৰৰ প্ৰেমৰ একনিষ্ঠতাৰ পৰিচয় পালে তেতিয়া তাই সকলো বিপদৰ মাজেদিও তাক ভাল পোৱাৰ দৃঢ়ব্ৰত ললে। সেই কাৰণেই তাই ধনেশ্বৰৰ মৃত্যু প্ৰায় অৱশ্যম্ভাৱী বুলি জানিও

মনেশ্বৰক বিয়া কৰিবলৈ, ইচ্ছা নকৰিলে বৰং বাপেকৰ আলপৈচান ধৰি আজীৱন কুমাৰী হৈ থাকিবলৈকে সাজু হ'ল। ধনেশ্বৰক ৰক্ষা কৰিবলৈ বৈষ্ণৱীৰ দিহা পৰামৰ্শ মতে তাইৰ পক্ষে যিমান সম্ভৱ সকলো কৰিলে, আনকি নিজৰ জীৱন তুচ্ছ কৰি ধনেশ্বৰক বন্দীশালৰ পৰা পলাই যাবলৈকে সুযোগ দিলে। তাই ভাগ্যক ধিয়াই অসহায়ভাৱে বহি থকা বিধৰ গাভৰু নহয়। আৰম্ভে সিহঁতৰ সমাজত নাৰীৰ মুকলিমূৰীয়া চলন-ফুৰণে তাইক সক্ৰিয় হবলৈ সুযোগ দিছিল।

শোকাৱহ পৰিণতিৰ ফালে আগবাঢ়ি যোৱা কাহিনীৰ গতি পৰিবৰ্ত্তন কৰি মিলনমধুৰ পৰিসমাপ্তি ঘটোৱাত যিটো চৰিত্ৰৰ অবদান সকলোতকৈ বেছি সেইটো চৰিত্ৰ হ'ল কৃষ্ণদাসী। দৰাচলতে কবলৈ গলে ঘটনাচক্ৰৰ ভয়াবহ গতি ৰুদ্ধ কৰি অন্যফালে ঢাল লোৱাইছে বৈষ্ণৱীৰ বুদ্ধি আৰু কৌশলে। আঘোণী, সদিয়াখোৱা গোহাঞি আৰু আনকি ধনেশ্বৰেও বৈষ্ণৱীৰ হাতৰ যন্ত্ৰৰূপে পৰিচালিত হৈছে। 'ৰোমিও' জুলিয়েটৰ' ফ্ৰায়াৰ লৰেঞ্চ বা 'মালতী-মাধৱৰ' কামন্দকীৰ দৰে সংসাৰ বিৰাগিনী হৈয়ো তেওঁ ডেকা-গাভৰুৰ মিলনৰ পথ সহজ কৰা কামত লিপ্ত হৈছে। বৈষ্ণৱীয়ে তেওঁৰ পথৰপৰা ফালৰি কাটি যোৱা যেন লাগিলেও দৰাচলতে তেওঁ আদৰ্শচ্যুত হোৱা নাই। প্ৰকৃত প্ৰেমিক প্ৰেমিকা ধনেশ্বৰ-আঘোণীৰ মিলন ঘটাই দি এফালে যেনেকৈ বামাচাৰী আৰু লাংকাইৰ অসাধুতা প্ৰকাশ কৰিছে তেনেকৈ সেই ডেকা-গাভৰুহালৰ মিলন যোগেদি বৈষ্ণৱ আদৰ্শ প্ৰতিষ্ঠা কৰাৰ এটা সুযোগ গ্ৰহণ কৰিছে। কৃষ্ণদাসী বৈষ্ণৱীৰ ওপৰত লেখকে ঘটনাবিৱৰ্ত্তনৰ অধিক দায়িত্ব ন্যস্ত কৰিবলৈ যোৱাৰ ফলত বাকীবোৰ চৰিত্ৰৰ কাৰ্য্যকৰাৰ স্বকীয় শক্তি বহু পৰিমাণে হ্ৰাস পাইছে। বিশেষকৈ ধনেশ্বৰ, আঘোণী আৰু সদিয়াখোৱা গোহাঞি তেওঁৰ অনুগত হৈ তেওঁলোকক যেনেকৈ দিহা দিছে সেইমতেই কাম কৰিছে। মুঠতে তাম্ৰেশ্বৰী-মন্দিৰৰ প্ৰাঙ্গনত হোৱা প্ৰণয়-নাটত তেওঁ সূত্ৰধাৰৰ কাম কৰিছে।

বৰদলৈৰ উপন্যাসৰ সাধাৰণ বৈশিষ্ট্য :

ঊনবিংশ শতাব্দীৰ শেষ কালছোৱাত-বঙ্গদেশৰ সাহিত্য-ক্ষেত্ৰত বঙ্কিমচন্দ্ৰ চট্টোপাধ্যায়ৰ একচ্ছত্ৰী প্ৰভাব। ৰবীন্দ্ৰনাথে তেতিয়াও আগশাৰীত ঠাই লব পৰা নাই। তেওঁৰ কাব্য-নাটকেও বৰ বিশেষ জনপ্ৰিয়তা তেতিয়া লাভ কৰা নাছিল। তাৰ বিপৰীতে বঙ্কিমচন্দ্ৰৰ ৰচনাৱলীয়ে আৰু উপন্যাস-ৰাজিয়ে ঘৰে ঘৰে সমাদৰ লাভ কৰিছিল। তেওঁৰ ৰচনাই, বিশেষকৈ উপন্যাসশ্ৰেণীয়ে বঙালীৰ জাতীয় চৈতন্য সজাগ আৰু সতেজ কৰি আত্ম-প্ৰতিষ্ঠাৰ পথত আগবাঢ়িবলৈ অনুপ্ৰেৰণা দান কৰিছিল। বঙ্কিম-চন্দ্ৰৰ সমসাময়িক চিভিলিয়ান ৰমেশচন্দ্ৰৰ 'ৰাজপুত-জীৱন সন্ধ্যা' 'মহাৰাষ্ট্ৰ-জীৱন-প্ৰভাত', 'মাধবী কঙ্কণ' আদি ঐতিহাসিক উপন্যাস কেইখনো এই প্ৰসঙ্গত উল্লেখযোগ্য। এই ইতিহাসবিমণ্ডিত গৌৰৱোজ্জল কাহিনীসমূহে বঙালী জীৱনৰ স্থিৰ জলাশয়ত যেন হঠাতে স্বদেশপ্ৰীতিৰ তৰঙ্গোচ্ছ্বাস আনি দিলে। কলিকতাত থাকোঁতে ছাত্ৰ অৱস্থাত বৰদলৈদেৱে নিশ্চয় বঙ্কিম-ৰমেশচন্দ্ৰই বঙালী জীৱনত সৃষ্টি কৰা ভাবোচ্ছ্বাসৰ তড়িৎ-প্ৰৱাহ লক্ষ্য কৰিছিল। নিজ মাতৃভূমিতো সাহিত্যৰ যোগেদি তেনে ভাবোচ্ছলৰ প্ৰৱাহ সৃষ্টি কৰিবলৈ বৰদলৈয়ে গুপুত অভিলাষ নিশ্চয় পোষণ কৰিছিল। এই প্ৰসঙ্গত আৰু এটা কথা মন কৰিবলগীয়া। ঊনবিংশ শতাব্দীত ইংৰাজী শিক্ষাপ্ৰাপ্ত শিক্ষিতসকলৰ মাজত চাৰ ৱাল্টাৰ স্কটৰ যুগান্তকাৰী উপন্যাস-ৰাজিয়ে বিশেষ জনপ্ৰিয়তা লাভ কৰিছিল। স্কটৰ ওজস্বিনী ৰীতি, ইতিহাস-মহিমামণ্ডিত কাহিনী আৰু গৌৰৱোজ্জল চিত্ৰই পাঠকক বিশেষ আকৰ্ষণ কৰিছিল। উচ্চ ইংৰাজী স্কুলৰ ওপৰ শ্ৰেণীত আৰু কলেজৰ বিভিন্ন স্তৰত স্কটৰ উপন্যাস পাঠ্যৰূপে নিৰ্দ্দিষ্ট আছিল। ফলত স্কটৰ ঐতিহাসিক উপন্যাসৰাজিয়ে উচ্চ শিক্ষিত ডেকাচামক প্ৰভূতভাৱে প্ৰভাৱিত কৰিছিল। বৰদলৈদেৱে 'দন্দুৱা-দ্ৰোহৰ' পাতনিত লেখিছে—"কলেজত থাকোঁতে চাৰ ৱাল্টাৰ স্কটৰ নভেল শ্ৰেণী আৰু বঙ্কিম চাটুৰ্জ্জিৰ উপন্যাস-শ্ৰেণী পঢ়িছিলোঁ। এই ঠাইৰ সিফালে (?) পাহাৰ দেখি আৰু আমাৰ অসমৰ সকলো ঠাইতে নদী-নলা, নিজৰা, বিল, পুখুৰী, পাহাৰ, জাবৰি এই সকলোবিলাকলৈ মনত পৰি চাৰ ৱাল্টাৰ স্কটৰ সেই high-

land আৰু lowland বিলাকলৈ মনত পৰিছিল। ভাব হৈছিল—"হায় মোৰ অসম জননী, তুমি কেনে প্ৰকৃতিৰ কাম্য কানন! তোমাৰ কোলাত স্কটলেণ্ডৰ দৰে highland, lowland, hills, dales, lakes সকলো বিলাক আছে। তোমাৰ অতীতকালৰ বুৰঞ্জী নানা ঘটনাৰে পৰিপূৰ্ণ। কিন্তু তোমাৰ এই সমস্ত স্বাভাৱিক সৌন্দৰ্য্য বৰ্ণাবলৈ, অতীত বুৰঞ্জীৰ উপন্যাস লেখিবলৈ চাৰ রাল্টাৰ স্কটৰ নিচিনা বা বঙ্কিম চাটুৰ্জ্জিৰ দৰে উপন্যাসকাৰক প্ৰতিভাশালী সাহিত্যিক ক'ত?"

স্কটৰ উপৰিও বৰদলৈৰ ঔপন্যাসিক চেতনা গঢ় দিয়াত উনবিংশ শতাব্দীৰ কেবা গৰাকী বিদেশী কথা-শিল্পীৰ অনুপ্ৰেৰণাও উল্লেখযোগ্য। মেৰী কৰেলী, ভিক্টৰ হিউ'গ, এলেক্‌জেণ্ডাৰ ডুমাচ, চাৰ্লচ ডিকেন্স্, থেকাৰে আদি যোৱা শতিকাৰ খ্যাতনামা কাহিনীকাৰসকলৰ প্ৰত্যক্ষ বা পৰোক্ষ প্ৰভাৱ অনুমান কৰিব পাৰি। মেৰী কৰেলীৰ অনুপ্ৰেৰণা তেখেতে ব্যক্তি-গত চিঠি এখনতো স্বীকাৰ কৰিও গৈছে। 'অসমীয়া উপন্যাসৰ সঁজুলি' নামৰ এটি প্ৰবন্ধত দেশী-বিদেশী বহু কেইজন প্ৰসিদ্ধ ঔপন্যাসিকৰ গ্ৰন্থ উল্লেখ কৰিছে। ধৰ্ম্মীয় আদৰ্শবাদ আৰু সম্মোহন-বশীকৰণ শক্তি বা ঘটনাৰ অস্বাভাৱিক বা আকস্মিক পৰিণতি প্ৰদৰ্শন কৰাৰ ক্ষেত্ৰত শ্ৰীমতী কৰেলী আদিৰ প্ৰভাৱ স্বীকাৰ নকৰি নোৱাৰি।

বৰদলৈয়ে শিক্ষা সাং কৰি স্কট আৰু বঙ্কিমচন্দ্ৰৰ দৰে উপন্যাস লেখাৰ সংকল্প লৈ মাতৃভূমিলৈ উভতি অহাৰ পাছত যেতিয়া তেওঁ উত্তৰ লক্ষীমপুৰত মাটি হাকিম ৰূপে থাকিব লগা হয় তেতিয়া মিৰি জনজাতিৰ ৰীতি-নীতি আৰু স্বভাৱ চৰিত্ৰ অধ্যয়ন কৰিবলৈ সুবিধা পাইছিল। এই সুবিধা দিছিল গেইট চাহাবৰ জাতিতত্ত্ব অধ্যয়নৰ পৰিকল্পনাই। প্ৰকৃতিৰ সন্তান মিৰি জাতিৰ মুকলিমূৰীয়া, সবল আৰু নৃত্য-গীতৰ দ্বাৰা প্ৰাণোচ্ছল জীৱন ধাৰাই কাহিনী ৰচনা কৰিবলৈ প্ৰেৰণা দান কৰিছিল। কিন্তু যেতিয়া সেই পৰিবেশৰ পৰা আঁতৰি আহি অসমীয়া সামাজিক জীৱনত প্ৰৱেশ কৰিলে তেতিয়া অনুভৱ কৰিলে জনজাতীয় সমাজৰ প্ৰাণময়তা যেন অসমীয়া সমাজত নাই। শ্ৰেণীভেদ, বৰ্ণভেদ, সাম্প্ৰদায়িক ঈৰ্ষা, আৰু নানা প্ৰকাৰ বিধি-নিষেধৰ দ্বাৰা সমাজ যেন আড়ষ্ট। তেওঁ ৰোমাঞ্চধৰ্ম্মী বা

প্ৰকল্পনাবাদী মনে মিৰি জীৱনৰ লগত যি সহজ সহানুভূতি স্থাপন কৰিব পাৰিছিল, সমসাময়িক অসমীয়া সমাজৰ লগত সেই সহানুভূতি স্থাপন কৰিবলৈ সংকোচ বোধ কৰিলে। এই খিনিতে এটা কথা মনত ৰাখিব লাগিব যে বৰদলৈৰ দৃষ্টিভঙ্গী আন আন সেই সময়ৰ অসমীয়া সৃষ্টিকাৰী লেখকসকলৰ দৰেই ৰোমান্তিকবাদী আছিল। সেই কাৰণেই তেওঁৰ কল্পনা নিৰ্জীৱ, পঙ্গু আৰু স্থিৰ জলাশয়ৰ দৰে আবিল সমসাময়িক সমাজক উপেক্ষা কৰি অতীতমুখী হৈছিল। সেই সময়ত সঁচাই বা মিছাই এটা ধাৰণা আছিল যে উপন্যাসৰ কাৰণে বৈচিত্ৰ্যপূৰ্ণ ঘটনাৰ প্ৰয়োজন, দৈনন্দিন জীৱনৰ সাধাৰণ কথাত সেই সমল নাই। ইংৰাজী সাহিত্যৰ জেন অষ্টেন আৰু দুই এজনক বাদ দি অষ্টাবিংশ-উনবিংশ শতিকাৰ সৰহভাগ ঔপন্যাসি-কৰ কাহিনীতেই ঘটনাৰ বৈচিত্ৰ্য এটা উল্লেখযোগ্য বৈশিষ্ট্য। আধুনিক যুগত ঘটনাৰ চমৎকাৰিত্বতকৈ মানসিক বিশ্লেষণৰ ওপৰত অধিক গুৰুত্ব দান কৰাত সাধাৰণ কথায়ো উপন্যাসৰ সঁজুলি দিছে। ৰোমান্তিকবাদী সকল অতীতমুখী আছিল। দূৰ দিগন্তৰ জিলিমিলি সৌন্দৰ্য্যৰ প্ৰতি, প্ৰকৃতিৰ মাজত আদিম জীৱন যাপন কৰা জীৱনধাৰাৰ প্ৰতি, অস্পষ্ট ৰহস্যাবৃত দিশৰ প্ৰতি তেওঁলোক অধিকভাৱে আকৃষ্ট হৈছিল, কাৰণ কল্পনাই এনে পৰিবেশত অধিক স্বাধীনভাৱে বিচৰণ কৰিব পাৰে। বৰদলৈদেৱেও ঘটনাৰ বৈচিত্ৰ্য আৰু চমৎকাৰিত্ব বিচাৰি অতীতমুখী হৈছিল।

কেৱল ঘটনাবৈচিত্ৰ্যৰ কাৰণেই তেওঁ অতীতমুখী হৈ বুৰঞ্জীৰ হালধীয়া পৰা পাত লুটিয়াইছিল নে? কেৱল সেয়ে নহয়, আন কেবাটাও উদ্দেশ্য লৈ তেওঁ বুৰঞ্জীৰ পৰা উপন্যাসৰ সঁজুলি জুকিয়াই কাহিনী ৰচনা কৰিছিল। সেই উদ্দেশ্য কেইটা এনে ধৰণে দেখুৱাব পাৰি: (১) অতীতৰ অসমীয়া জাতিৰ সাহস, শৌৰ্য্য-বীৰ্য্যৰ নিদৰ্শন দাঙি ধৰি সমসাময়িক মুমূৰ্ষু, ভীৰু অসমীয়াৰ প্ৰাণত দেশাত্মবোধ জগাই মৃতপ্ৰায় প্ৰাণত আদৰ্শৰ সঞ্জীৱনী

(১) In Scott the past was re-born, re-animated re-realised and ceased in any dry as dust sense to be history.

U. Pope Hennesy : *Sir Walter Scott.*

চলা ; (২) এসময়ৰ স্বাধীনচিতীয়া বীৰ অসমীয়া জাতিৰ স্বাধীনতা লুপ্ত হোৱাৰ কাৰণ নিৰ্দ্দেশ কৰা ; (৩) ইংৰাজ ৰাজত্ব-পত্তনৰ অব্যৱহিত পূৰ্ব্ববৰ্ত্তী অসমীয়া সমাজৰ ৰীতি-নীতি, ধৰ্ম্ম সংস্কাৰ, আচাৰ বিচাৰ, ৰাজ্যিক আৰু সামাজিক ব্যৱস্থা আদিৰ চিত্ৰ দাঙি ধৰা আৰু (৪) ঐতিহাসিক বা ৰাজনৈতিক ধুমুহাৰ অন্তৰালত প্ৰৱাহিত জীৱনৰ চিৰন্তন সহজাত প্ৰবৃত্তিবোৰৰ ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়া প্ৰদৰ্শন কৰা। ঔপন্যাসিকে অসমৰ দূৰ অতীতৰ ঘটনা বা কাহিনী উপন্যাসৰ উপজীব্য নকৰাৰ কাৰণ এয়ে যে দূৰ অতীতৰ জীৱন-ধাৰাৰ লগত পৰিচয় হোৱা লিখকৰ পক্ষে সহজ সাধ্য নাছিল, কিন্তু এশ বছৰৰ আগৰ অসমৰ সমাজ আৰু জীৱনধাৰাৰ লগত লিখকৰ সমসাময়িক সমাজৰ যোগসূত্ৰ হেৰাই যোৱা নাছিল। উনবিংশৰ শেষ দশকলৈকে মান-মৰাণৰ দিনৰ কথা কব-পৰা লোকৰ অভাৱ নাছিল। কিন্তু তিনি-চাৰিশ বছৰ বা ততোধিক আগৰ সমাজৰ স্পষ্ট চিত্ৰ এটি গ্ৰহণ বা আহৰণ কৰা টান, কাৰণ ৰাজনৈতিক বুৰঞ্জীয়ে সমাজৰ সকলো দিশতে পোহৰ পেলাব নোৱাৰে, সামাজিক ইতিহাসৰ পক্ষেহে সম্ভৱ।

'মিৰি-জীয়ৰী'ৰ কাহিনী বাদে বৰদলৈৰ বাকী কেইখন উপন্যাস ঐতিহাসিক ঘটনাৰ পটভূমিত প্ৰতিষ্ঠিত। প্ৰসিদ্ধ ইংৰাজ ঔপন্যাসিক স্কটৰ প্ৰাচীন গড়, দুৰ্গ, ৰাজপ্ৰাসাদ, ভগ্ন স্তূপ, পৰম্পৰাগত লোকগীত, স্থান মাহাত্ম্য আৰু স্থানৰ লগত জড়িত কিম্বদন্তী, লোক-বিশ্বাস, জন-সাধাৰণৰ কথিত ভাষা, ঐতিহাসিক বিবৰণ—এই সকলোৰে লগত কেৱল গভীৰ পৰিচয়েই নহয় গভীৰ প্ৰীতিও আছিল। ইতিহাসজ্ঞান আৰু ইতিহাস প্ৰীতিৰ ওপৰত ৰং চৰাইছিল ৰোমাঞ্চপ্ৰৱণতাই। তাৰ ফলত ইতিহাস পুনৰুজ্জীৱিত আৰু পুনৰ উজ্জ্বল হৈ প্ৰাণৱন্ত ৰূপত পাঠকৰ আগত দেখা দিছিল। এহাতে যেনেকৈ বীৰত্ব, উদাৰতা, প্ৰতিশোধপৰায়ণত জিঘাংসাবৃত্তি আৰু প্ৰেমৰ' মহনীয়তা উদাত্তীকৰণ ৰূপত তেওঁৰ উপন্যাসত পোৱা যায়, তেনেকৈ চহা জীৱনৰ অতি সাধাৰণ কথাও সন্নিবিষ্ট কৰিবলৈ পাহৰা নাই। স্কটৰ উপন্যাস বৰদলৈৰ আদৰ্শ আছিল যদিও সকলো বিষয়ে তেখেতে স্কটক অনুসৰণ কৰা নাই বা কৰিব পৰা নাই। অসমৰ পৰিস্থিতিৰ লগত খাপখুৱাই চৰিত্ৰ, পৰিবেশ আদি ৰচনা কৰিব লগা হোৱা কাৰণে

স্কটৰ দৰে ৰোমাঞ্চৰ বহণ ফলাব পৰা নাই। মান-মৰাণৰ দিনৰ ইতিহাস অস্পষ্ট নহয়, আৰু লিখকৰ পৰা সময়ৰ দূৰত্বও মনিব নোৱাৰা নহয়। গতিকে ইতিহাসৰ উজ্জ্বল দিবালোকত ৰোমাঞ্চে গা কৰিব পৰা নাই। স্কটৰ যিখন উপন্যাসতে সময়ত দূৰত্ব অধিক তাতেই ৰোমাঞ্চে লুকা-ভাকু খেলিছে। স্কটৰ উপন্যাসত মাৰ্ক্ইচ, ডিউক্ বেৰন আদি উচ্চ সম্ভ্ৰান্ত শ্ৰেণী আৰু সাধাৰণ জনতাই সমাজৰ ছুটা সম্পূৰ্ণ বেলেগ বৰ্গক প্ৰতিনিধিত্ব কৰে, এটা বৰ্গৰ সীমাৰেখাই আনটোক স্পৰ্শ নকৰে। কিন্তু অসমত ডাঙৰীয়া শ্ৰেণী আছিল যদিও সাধাৰণ জনতাৰ লগত এই শ্ৰেণীৰ জীৱনধাৰা সম্পূৰ্ণ পৃথক নাছিল, বৰং একে আছিল বুলি কলেও ভুল নহব। গতিকে স্কটৰ উপন্যাসত যেনেকৈ ছুটা সমান্তৰাল জীৱনধাৰা দেখা যায়, বৰদলৈৰ উপন্যাসত সেইটো নাই। স্কটে কাহিনীৰ অৱস্থানুসৰি গম্ভীৰ-উদাত্ত ৰচনা-শৈলী প্ৰয়োগ কৰিছে, বঙ্কিমচন্দ্ৰয়ো সেই ৰীতিকে অনুসৰণ কৰিছে। তেওঁৰ উপন্যাসৰ ঠায়ে ঠায়ে সংস্কৃতবহুল গম্ভীৰ ৰচনাৰীতি প্ৰয়োগ কৰিছে। বৰদলৈৰ ৰচনাৰীতিত তেনে উঠা-নমা দেখা নাযায়, সহজ, স্বাভাৱিক আৰু সম পদক্ষেপত ৰচনাৰীতিয়ে গতি কৰিছে। স্কটৰ চৰিত্ৰৰ বৈচিত্ৰ্য আৰু জটিলতা বৰদলৈৰ ৰচনাৱলীত নাই। 'ৰহদৈ লিগিৰী'ৰ বাদে আন উপন্যাসত স্কটৰ দৰে সঘনে অতিপ্ৰাকৃতৰ সমাবেশ ঘটোৱা নাই। কিন্তু স্কট বা বঙ্কিমচন্দ্ৰৰ হৃদয় আলোড়নকাৰী বা চিত্তচমৎকাৰী বৰ্ণনা বা ঘটনাৰ সমাবেশ বৰদলৈত দেখা নাযায়। স্কটৰ দৰে বৰদলৈৰ বুৰঞ্জীপ্ৰীতি, ঘটনাস্থলীৰ আঁতি-গুৰি সম্পৰ্কে জ্ঞান অনস্বীকাৰ্য্য। কিন্তু বৰদলৈদেৱৰ উপস্থাপন-ৰীতি সহজ-সৰল, স্কটৰ দৰে অসাধাৰণ আৰু উদাত্ত সুৰ তাত নাই।

এতিয়া চোৱা যাওক বৰদলৈদেৱে বুৰঞ্জীৰ ঘটনাৱলী উপন্যাসৰাজিত কেনে ধৰণে প্ৰয়োগ কৰিছে। কাহিনীত ঐতিহাসিক ঘটনা আৰু পাত্ৰ পাত্ৰীৰ স্থান অনুসৰি তেওঁৰ উপন্যাস কেইখন তিনিটা শ্ৰেণীত ভগাব পাৰোঁ : (১) বুৰঞ্জীৰ ঘটনাৱলী আৰু পাত্ৰ-পাত্ৰীয়েই যি কাহিনীৰ উপজীব্য, (২) বুৰঞ্জীৰ ঘটনা য'ত নায়ক-নায়িকাৰ জীৱন-তৰীৰ অগ্ৰগতিত জলস্ৰোত স্বৰূপ ; (৩) বুৰঞ্জীৰ ঘটনাৱলী য'ত নায়ক-নায়িকাৰ জীৱন-তৰীৰ

অগ্ৰগতিত অনুকূল বায়ুস্বৰূপ। প্ৰথম শ্ৰেণীত আমি 'দন্দুৱা-দ্ৰোহ' আৰু 'ৰাধা-ৰুক্মিণীক' অন্তৰ্ভুক্ত কৰিব পাৰোঁ। বঙ্কিমচন্দ্ৰৰ একমাত্ৰ 'ৰাজসিংহ' আৰু স্কটৰ 'কেনিল্‌ৱৰ্থ' এই শ্ৰেণীৰ উপন্যাস। কেৱল ঐতিহাসিক তথ্য আৰু উপকৰণৰ প্ৰচুৰ প্ৰয়োগৰ কাৰণেই নহয়, ইয়াত ইতিহাসেই সেই কাহিনীৰ প্ৰাণবস্তু। 'ৰাজসিংহ' উপন্যাসৰ নায়ক ৰাজসিংহ আৰু প্ৰতিনায়ক ঔৰঙ্গজেৱ—দুয়োজনেই ইতিহাস-প্ৰসিদ্ধ ব্যক্তি। ইতিহাসৰ কূটনৈতিক সংঘৰ্ষ আৰু নায়ক-প্ৰতিনায়কৰ ব্যক্তিগত দ্বন্দ্বই ইয়াৰ প্ৰধান উপাদান। তেনেকৈ বৰদলৈৰ 'দন্দুৱা-দ্ৰোহো' পূৰ্ণমাত্ৰাই ঐতিহাসিক উপন্যাস। এই গ্ৰন্থৰ পাতনিৰ শেষত লেখিছে—"এই উপন্যাসত আমি বুৰঞ্জীৰ প্ৰধান ঘটনাবিলাকৰ এফেৰাও লৰচৰ কৰা নাই। ইয়াত আমাৰ কল্পনাৰ মাত্ৰাও সামান্য।" এই উপন্যাসত ঐতিহাসিক দন্দুৱা দ্ৰোহৰ ঘটনা আৰু সেই ঘটনাৱলীৰ লগত সংশ্লিষ্ট ঐতিহাসিক পাত্ৰই উপন্যাসৰ প্ৰধান উপাদান। 'মনোমতী', 'ৰঙ্গিলী' 'নিৰ্ম্মল ভকত' —দ্বিতীয় শ্ৰেণীৰ উপন্যাস। নদীৰ প্ৰবল জলস্ৰোতে যেনেকৈ নাও টানি লৈ যায়, এই শ্ৰেণীৰ উপন্যাসতো পাত্ৰ-পাত্ৰী জীৱন-তৰী ঐতিহাসিক স্ৰোতে টানি লৈ গৈছে। এই শ্ৰেণীৰ উপন্যাসৰ মূল বিষয় বস্তু ঐতিহাসিক নহয়। সংৰাম-ৰঙ্গিলী, শান্তিৰাম-পদুমী নিৰ্ম্মল-ৰূপহী, মনোমতী-লক্ষ্মীকান্তৰ প্ৰেমকথা উপন্যাস কেইখনৰ প্ৰধান বস্তু; ঐতিহাসিক ঘটনাৱলী প্ৰধান নহয়। প্ৰবল জলস্ৰোতে নাও টানি নিয়াৰ দৰে ওপৰুক্ত প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাৰ প্ৰেম আৰু জীৱন ঐতিহাসিক ঘটনাস্ৰোতে উদ্‌ভ্ৰান্ত কৰিছে। মানৰ আক্ৰমণ নোহোৱা হেঁতেন নিৰ্ম্মল-ৰূপহীৰ বিচ্ছেদ, মনোমতী লক্ষ্মীকান্তৰ মিলন নহলহেঁতেন তেনেকৈ 'ভূতৰ পুতেকৰ খবৰ' নোহোৱা হলে ৰঙ্গিলী আৰু পদুমী বিচ্ছেদ নঘটিলহেঁতেন।

তৃতীয় শ্ৰেণীত 'তাম্ৰেশ্বৰী-মন্দিৰ' আৰু 'ৰহদৈ লিগিৰী'ক স্থাপন কৰিব পৰা যায়। এই দুখন উপন্যাৰ কাহিনীৰ বিকাশত ঐতিহাসিক ঘটনাৰ পোনপটীয়া প্ৰভাৱ নাই। আঘোণী আৰু ধনেশ্বৰৰ প্ৰেমৰ বিকাশ আৰু পৰিণতিত ঐতিহাসিক ঘটনাৰ প্ৰভাৱ যৎসামান্য; মানৰ আক্ৰমণ

নোহোৱা হলেও ধনেশ্বৰক বন্দী অৱস্থাৰ পৰা মুক্ত কৰিব পৰা সবল ব্যক্তি আছিল। সেইদৰে ৰহদৈ-দয়াৰামৰ প্ৰেম আৰু বিচ্ছেদত কোনো ঐতিহাসিক ঘটনাৰ প্ৰত্যক্ষ প্ৰভাৱ নাই। চন্দ্ৰকান্ত, পূৰ্ণানন্দ, সংৰাম আদি ঐতিহাসিক চৰিত্ৰসমূহে ৰহদৈৰ জীৱনক লৈ হেতালি খেলিছে যদিও প্ৰকৃত ইতিহাসে তেওঁলোকৰ এই কাৰ্য্যাৱলীৰ কোনো সাক্ষী নিদিয়ে। কিন্তু সেই সময়ৰ ৰাজনৈতিক অস্থিৰতাই ৰজা আৰু বিষয়াসকলৰ মনে স্বেচ্ছাচাৰিতা সমৰ্থন কৰে। গতিকে ৰতাহে যেনেকৈ নাৱৰ গতিত ক্ষিপ্ৰতা বা মন্থৰতা আনি দিয়ে, কিন্তু জলস্ৰোতৰ দৰে নাৱৰ গতিত তাহৰ প্ৰয়োজন অপৰিহাৰ্য্য নহয়, সেইদৰে এই উপন্যাসদ্বয়ত ৰাজনৈতিক ঘটনা বা অৱস্থা অপৰিহাৰ্য্য নহয়, সহায়ক মাত্ৰ। দয়াৰাম-ৰহদৈৰ প্ৰণয়-কাহিনী চন্দ্ৰকান্ত ৰজাৰ আমোলত সংস্থাপন নকৰি কমলেশ্বৰ সিংহ বা গৌৰীনাথ সিংহৰ আমোলতো সহজে সংস্থাপন কৰিব পাৰি। প্ৰথম বিধ উপন্যাসত ঐতিহাসিক ঘটনাই কাহিনীৰ বিষয়বস্তু, দ্বিতীয় বিধত ইতিহাস কাহিনীৰ চালক-শক্তি আৰু তৃতীয় বিধত ইতিহাস কেৱল পটভূমি নাইবা উপকৰা প্ৰভাৱ।

উপন্যাসত ঐতিহাসিক চৰিত্ৰৰ স্থান সম্পৰ্কে এই কথা কব পাৰি যে 'দন্দুৱা-দ্ৰোহ' আৰু 'ৰাধা-ৰুক্মিণী'ৰ বাহিৰে আন কেইখনত প্ৰসিদ্ধ ঐতিহাসিক চৰিত্ৰৰ স্থান গৌণ। 'ৰঙ্গিলীত' অৱশ্যে সংৰামক নায়ক ৰূপে দেখুৱা হৈছে। কিন্তু সংৰামক এই উপন্যাসত একচ্ছত্ৰী নায়ক-ৰূপে চিত্ৰিত কৰা নাই। লক্ষ্মীকান্ত, ধনেশ্বৰ, দয়াৰাম আৰু নিৰ্ম্মলৰ দৰে সংৰাম উপন্যাসৰ একমাত্ৰ নায়ক চৰিত্ৰ নহয়, তেওঁৰ প্ৰায় সমস্থান অধিকাৰ কৰা উপনায়ক কেইবাজনো আছে। তদুপৰি সংৰাম ইতিহাস-প্ৰসিদ্ধ হলেও তেওঁৰ চৰিত্ৰৰ সকলো দিশত ইতিহাসে পোহৰ নেপেলায়; ৰাজনৈতিক কাৰ্য্যাৱলীৰো বিশদ বিৱৰণ বুৰঞ্জীত নাই। বুৰঞ্জীয়ে উল্লেখ কৰা সংৰামৰ প্ৰণয়-সংক্ৰান্ত ব্যক্তিগত দিশ এটাৰ ওপৰত লিখকে অধিক দৃষ্টি পেলাইছে। ৰঙ্গিলীৰ লগত সংৰামৰ সম্পৰ্কটো কাহিনীৰ প্ৰধান অঙ্গ, সংৰামৰ লগত চন্দ্ৰকান্তৰ সম্পৰ্কটো গৌণ। দ্বিতীয়টো ঐতিহাসিক, প্ৰথমটো কাল্পনিক। গতিকে কাল্পনিক সম্পৰ্কটোৰ ভেটিতহে সংৰাম

নায়ক পদত প্ৰতিষ্ঠিত হৈছে। বাকী আনবোৰ নায়ক-নায়িকাৰ সৰহভাগে (শান্তিৰাম-পদুমী, বিচিত্ৰী-মনাই, দয়াৰাম-ৰহদৈ, নিৰ্ম্মল-ৰূপহী, ধনেশ্ব আঘোণী, লক্ষ্মীকান্ত-মনোমতী, মহীৰাম-পদ্মকুমাৰী) হয় কাল্পনিক, ন বুৰঞ্জী-অখ্যাত। ঔপন্যাসিকসকলে সাধাৰণতে বুৰঞ্জী-প্ৰসিদ্ধ চৰিত্ৰ কাহিনীত প্ৰধান স্থান দিব নোখোজে, কাৰণ তেনে চৰিত্ৰ ইচ্ছানুস ৰূপ দিবলৈ কঠিন, বুৰঞ্জীৰ অপলাপ হোৱাৰ সম্ভাৱনা। ৱাল্টাৰ স্ক উপন্যাসৰাজিৰ সৰহভাগ কাল্পনিক চৰিত্ৰক কেন্দ্ৰ কৰি আগ বাঢ়ি ঐতিহাসিক চৰিত্ৰসমূহ কেৱল পৰিবেশ, পটভূমি আৰু বৰ্ণ-বৈচিত্ৰ কাৰণে প্ৰয়োগ কৰিছে। এই প্ৰসঙ্গত সমালোচকে লেখিছে : "Wise he does not concentrate the interest around historic figures of the past, but around his own fictitious characte for his own characters, after all, were real, they w drawn from personal observations. His historical sketc were clever guess-works" * এই ৰীতিকে কিংচ্‌লি, ডু আদিয়েও অনুসৰণ কৰিছে।

'দন্দুৱা-দ্ৰোহ' আৰু 'ৰাধা-ৰুক্মিণী'ৰ বাদে বাকী কেইখন উপন্য ঘটনাত ভাগ লোৱা বুৰঞ্জী-প্ৰসিদ্ধ চৰিত্ৰৰ ভিতৰত সৎৰাম, চন্দ্ৰক নুমলী ৰাজমাও আৰু পূৰ্ণানন্দ। বুৰঞ্জীৰ অপ্ৰসিদ্ধ চৰি ভিতৰত ধনী বৰবৰুৱা, ৰূপচিং চিপাদাৰ, বেঙেনাঅটীয়া কুঁৱৰী পদ্মা মিঙিমাহা বান্দুলা। কিন্তু 'ৰঙ্গিলী'ত সৎৰাম আৰু 'ৰহদৈ-লিগিৰী চন্দ্ৰকান্তৰ বাহিৰে বাকীবোৰ কাহিনীৰ আদিৰ পৰা অন্তলৈকে ঘট অংশীদাৰ হব পৰা নাই। তুলনামূলক ভাৱে 'ৰহদৈ লিগিৰী'ত ঐতিহা বিখ্যাত, অখ্যাত আৰু কুখ্যাত চৰিত্ৰৰ অবদান বেছি। এই উপন্যা ঐতিহাসিক চৰিত্ৰৰ সংখ্যাধিক্য যদিও তেওঁলোকে কাহিনীৰ অগ্ৰগ যি ৰৰঙণি যোগাইছে সেই ৰৰঙণি ইতিহাসৰ পৰা ধাৰ কৰি অনা না ৰহদৈৰ জীৱনলৈ বিপৰ্য্যয় অনাত এওঁলোক প্ৰত্যেকেই অংশ গ কৰিছে ; কিন্তু তেওঁলোকৰ সেই ভূমিকা ইতিহাস-সম্মত নহয়, কাল্পনিক

* C. Rickett : *History of English Literature.*

কিন্তু তেওঁলোকৰ তাত বাদেও ঐতিহাসিক ভূমিকা আছে—এই ভূমিকাই ঐতিহাসিক পটভূমি আৰু পৰিৱেশ ৰচনাত সহায় কৰিছে। লেখকে এওঁলোকৰ ঐতিহাসিক ভূমিকা বিকৃত কৰিবলৈ চেষ্টা নকৰি, সেই ভূমিকাৰ লগত সঙ্গতি ৰাখি কাল্পনিক ভূমিকাত তেওঁলোকক অৱতীৰ্ণ কৰাইছে। উদাহৰণস্বৰূপে ৰূপসিং বঙালৰ ৰহদৈলাভৰ অপচেষ্টা, ৰহদৈৰ যোগেদি পূৰ্ণানন্দ আৰু ৰাজমাৱে সৎৰাম-চন্দ্ৰকান্তৰ ভিতৰুৱা মেলৰ সংবাদ গ্ৰহণ,বেঙেনাঅটীয়া কুঁৱৰীৰ ৰহদৈক কাৰেঙৰপৰা অপসাৰণৰ চেষ্টা আদি কাৰ্য্য যদিও কাল্পনিক, এইবোৰ কাৰ্য্য তেওঁলোকৰ ঐতিহাসিক ভূমিকাৰ লগত অসঙ্গত নহয়।

'তাম্ৰেশ্বৰী-মন্দিৰ' আৰু 'নিৰ্ম্মল ভকত'ৰ কাহিনীৰচনাত ঐতিহাসিক চৰিত্ৰক প্ৰত্যক্ষভাৱে ঘটনাৰ অংশীদাৰ কৰা নাই। সদিয়া-খোৱা গোহাঞিৰ বিষয়টো ঐতিহাসিক হলেও চৰিত্ৰটো ঐতিহাসিক নহয়। কমলেশ্বৰ আৰু ধনেশ্বৰৰ নেতৃত্বত মানৰ আক্ৰমণ ব্যৰ্থ কৰাৰ বিবৰণ খিনিত ইতিহাসৰ সম্ভাৱনা আছে (historical probability), ই প্ৰকৃত ঐতিহাসিক ঘটনা নহয়। 'নিৰ্ম্মল ভকতৰ' কাহিনীত ঐতিহাসিক চৰিত্ৰক পটভূমিৰপৰা ঘটনাৰ সম্মুখলৈ আগবঢ়াই অনা নাই। 'মনোমতী'ৰ কথাবস্তুতো বুৰঞ্জীপ্ৰসিদ্ধ কোনো চৰিত্ৰৰ অৱদান নাই ; কাহিনীৰ পটভূমি আৰু পৰিবেশৰ কাৰণে মানৰ আক্ৰমণ অৱতাৰণা কৰিছে আৰু সেই প্ৰসঙ্গতে মিঙ্গিমাহাৰ দৰে দুই-চাৰিটা চৰিত্ৰও প্ৰদৰ্শন কৰিছে। চণ্ডী বৰুৱা ঐতিহাসিক ব্যক্তি হলেও বুৰঞ্জীপ্ৰসিদ্ধ ব্যক্তি নহয় আৰু তেওঁ কাহিনীৰ প্ৰধান চৰিত্ৰও নহয়। ওপৰৰ আলোচনাৰ পৰা দেখা যায় যে দুখন উপন্যাসত বাদে বাকী কেইখনত পৰিবেশ আৰু পটভূমি হিচাবেই ইতিহাসৰ প্ৰয়োগ হৈছে আৰু এই সেই উপন্যাস কেইখনত ঐতিহাসিক চৰিত্ৰক নায়ক-নায়িকাৰূপে অৱতীৰ্ণ কৰোৱা নাই, পাৰ্শ্ব চৰিত্ৰ ৰূপেই প্ৰদৰ্শন কৰিছে।

'দন্দুৱা-দ্ৰোহ' আৰু 'ৰাধা-ৰুক্মিণী'ৰ বাহিৰে বাকী কেইখন ঐতিহাসিক উপন্যাসৰ কাহিনীৰ জুমুঠিটো কাল্পনিক, কিন্তু তাৰ ওপৰৰ মাটি, ৰং,

কাহিনী কলা

প্ৰলেপ, পৰ্ব্বতী এই সকলো সমসাময়িক সমাজ আৰু ইতিহাসে যোগান ধৰিছে। স্বকল্পিত

কাহিনীবোৰৰ বিকাশ আৰু পৰিণতিলৈ লক্ষ্য কৰিলে কিছুমান সাধাৰণ বৈশিষ্ট্য চকুত নপৰাকৈ নাথাকে।

স্বকল্পিত কাহিনী সকলোখিনিয়েই প্ৰণয়াত্মক। অবিবাহিত যুৱক যুৱতীৰ যৌৱনসুলভ প্ৰেমে প্ৰতিকূল অৱস্থাৰ মাজেদি কেতিয়াবা বৈবাহিক মিলনৰ সুখাৱহ পৰিণতি লাভ কৰিছে, আৰু কেতিয়াবা দুৰতিক্ৰম্য বাধা অপসাৰণ কৰিব নোৱাৰি শোকাৱহ বিচ্ছেদত পৰ্য্যবসিত হৈছে। কিন্তু প্ৰণয়ৰ আকৰ্ষণ-বিকৰ্ষণ প্ৰদৰ্শন কৰোঁতে ঔপন্যাসিক সততে সামাজিক বন্ধন আৰু পৰম্পৰাগত প্ৰথাৰ প্ৰতি সচেতন। সেই কাৰণেই তেওঁ প্ৰথম দৰ্শনত ওপজা প্ৰেম প্ৰদৰ্শন কৰা নাই। 'মনোমতীৰ' লক্ষ্মীকান্ত-মনোমতী প্ৰেম অৱশ্যে একমাত্ৰ ব্যক্তিক্ৰম, কিন্তু ইয়াতো দুয়োঘৰৰ সামাজিক মৰ্য্যাদা আৰু বৰ্ণৰ সাম্যতা জানি লোৱাৰ পাছতহে প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাই দ্বিতীয় খোজ আগলৈ দিছে। বাকী কেইখনৰ নায়ক-নায়িকা পৰস্পৰৰ সৰু কালৰ চিনাকি, খেলাৰ লগৰীয়া, বিহুনাচৰ সঙ্গী। শৈশৱ প্ৰীতিয়েই যৌৱনত যৌন প্ৰেমত পৰিণত হৈছে। সিহঁতৰ প্ৰণয়-উন্মেষ আৰু প্ৰকাশৰ পটভূমি হ'ল, ভূঁইতলী, বিহুতলী, সবাহ-ভাওনা ইত্যাদি।

কাহিনীৰ বিকাশত প্ৰণয়ৰ প্ৰতিবন্ধকৰূপে লেখকে প্ৰধানকৈ তিনিটা উপায় অৱলম্বন কৰা দেখা যায়—(১) প্ৰেমৰ প্ৰতিদ্বন্দ্বী সৃষ্টি কৰি (২) ঐতিহাসিক দুৰ্য্যোগ অৱতাৰণা কৰি, আৰু (৩) নায়ক-নায়িকাৰ পৰিয়াল মাজত বংশগত, খেলগত বা মৰ্য্যাদাগত বিৰোধ প্ৰদৰ্শন কৰি। কোনো কাহিনীত ওপৰুক্ত এটাই কেইটা আৰু কোনো কাহিনীত এটা বা দুটা অৱতাৰণা কৰি সংঘাত সৃষ্টি কৰা হৈছে। দয়াৰাম-ৰহদৈৰ প্ৰণয়ৰ পথত অলঙ্ঘ্য বাধা সৃষ্টি কৰিলে প্ৰতিদ্বন্দ্বী চন্দ্ৰকান্ত আৰু ঐতিহাসিক ঘটনাই, নিৰ্ম্মলৰ সুখৰ সংসাৰ ধ্বংস কৰিলে ইতিহাসৰ বামৰলীয়ে, মনোমতী লক্ষ্মীকান্তৰ প্ৰণয়ত প্ৰতিবন্ধক সৃষ্টি কৰিছিল বংশগত বিৰোধ আৰু ঐতিহাসিক পৰিবেশে, আঘোণী-ধনেশ্বৰৰ মিলনত সাময়িক দুৰ্য্যোগ আনিলে খেলৰ বৈষম্য আৰু প্ৰতিদ্বন্দ্বী প্ৰেমিকে। বাকী কাহিনীতো এই কেইটা শক্তিকেই কাহিনীৰ জটিলতা বৃদ্ধি কৰিবলৈ প্ৰয়োগ কৰিছে।

বৰদলৈৰ উপন্যাসৰাজিত ঘটনাপৰিণতিৰ কাৰুণ্য দুই ধৰণে পাওঁ।

'মিৰি-জীয়ৰী' আৰু 'দন্দুৱা-দ্ৰোহ'ত কাহিনী অতিশয় গভীৰ শোকাবহ অৱস্থাত শেষ হৈছে, সেই ট্ৰেজেডিৰ ঘনান্ধকাৰত আনন্দৰ সামান্য নিষ্প্ৰভ আলোকো নাই। কিন্তু 'ৰহদৈ লিগিৰী' আৰু 'নিৰ্ম্মল ভকত'ত প্ৰেমৰ কৰুণ পৰিণতি দেখুৱাই নায়ক-নায়িকাক ভগৱৎ প্ৰেমত আশ্ৰয় দি লৌকিক প্ৰণয়ৰ শোকাৱহতা কিছু লাঘৱ কৰিছে। ৰঙ্গিলীকো তেনেকৈ বৈষ্ণৱী-ৰূপত বৃন্দাবনত আশ্ৰয় দি তাইৰ জীৱনলৈ শেষ অৱস্থাত প্ৰশান্তি আনিছে। আগতে উল্লেখ কৰি অহা 'অসমীয়া উপন্যাসৰ সঁজুলি' নামৰ প্ৰবন্ধত বৰদলৈয়ে লেখিছে—"সাংসাৰিক প্ৰেমত নিৰাশ হৈ ৰেচেৰীয়ে (আইভান্‌-হোৰ ৰেবেকাই) ধৰ্ম্মত আশ্ৰয় ললে। বঙ্গ দেশৰ বঙ্কিম চাটাৰ্জীৰ উপন্যাস 'দুৰ্গেশনন্দিনী'তো এইদৰে মুছলমানী আয়েসাই ৰাজপুত বীৰ জগত সিংহৰ প্ৰণয় লভিব নোৱাৰি বৈৰাগিনী হৈছিল। আমাৰ অসমৰ পুৰণি বুৰঞ্জীতো, ঠায়ে ঠায়ে বৰ্ত্তমান সমাজতো এনেকৈ প্ৰেমত নিৰাশ হোৱা তিৰোতাৰ আদৰ্শ দেখুৱাবলৈ ঠাই আৰু সুবিধা নাই। আজিকালিৰ দিনত এফেৰা ঠাই হৈছে—প্ৰেমত নিৰাশ হোৱা মাইকীৰ নিমিত্তে বিয়া-বাৰু নকৰাই বিদ্যা-শিক্ষাত লাগি যোৱা আৰু শেষত কোনো স্কুলত শিক্ষয়িত্ৰী হৈ নিজৰ জীৱিকা উপাৰ্জ্জন কৰি, স্বাধীনভাৱে থাকি জ্ঞান উপাৰ্জ্জন কৰি, বিভুৰ চৰণতে প্ৰাণ ঢালি সংসাৰযাত্ৰা নিৰ্ব্বাহ কৰা।"

বৰদলৈৰ উপন্যাসৰাজিত অস্বাভাৱিক বা অভৌতিক উপাদানৰ প্ৰয়োগৰ যোগেদি কাহিনী আগবঢ়াই নিয়া কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত দেখা যায়। স্বপ্ন, ভেল্কি বা ভোজবাজি, সম্মোহন বিদ্যা (mesmerism), যৌগিক শক্তিৰ প্ৰভাৱত চৰিত্ৰ আৰু ঘটনাই ৰূপ সলাইছে। 'তাম্ৰেশ্বৰী-মন্দিৰ'ত বামাচাৰী তান্ত্ৰিকে সম্মোহন বিদ্যাৰ বলত তাম্ৰেশ্বৰী দেৱীৰ বলিৰূপে ধনেশ্বৰৰ নাম উলিয়াইছে, 'ৰহদৈ লিগিৰী'ক যোগবলত ৰূপহী গাভৰুৰপৰা বৃদ্ধা বৈষ্ণৱীলৈ ৰূপান্তৰিত কৰিছে, বৃদ্ধ আগমানন্দ যোগক্ৰিয়াৰ ফলত ষোল বছৰীয়া যুৱক হৈছে। সেই একে শক্তিৰে শক্তিমতী হৈ বৃদ্ধা বৈষ্ণৱীয়ে দয়াৰাম আৰু ভগাৰজা চন্দ্ৰকান্ত সিংহক পূৰ্ব্বৰ ভুবনমোহিনীৰূপ প্ৰদৰ্শন কৰিছে। স্কটৰ উপন্যাসতো এনে অস্বাভাৱিক আৰু অভৌতিক উপাদানৰ প্ৰয়োগ দেখা যায়। বঙ্কিমচন্দ্ৰৰ 'চন্দ্ৰশেখৰ' 'কপালকুণ্ডলা' আদি উপন্যাসত

অস্বাভাৱিক আৰু অভৌতিক ঘটনা আৰু নায়ক-নায়িকাৰ জীৱনত তাৰ প্ৰভাৱ প্ৰদৰ্শন কৰিছে। বৰদলৈৰ উপন্যাসত বিপদৰ আগ জাননী স্বৰূপে সততে স্বপ্নৰ প্ৰয়োগ ঘটিছে। 'মিৰি-জীয়ৰী'ত আমি দেখা পাওঁ পৰ্ব্বতীৰ মিৰিয়ে জঙ্কি আৰু পানেইক অমানুষিক ভাৱে বধ কৰাৰ আগৰাতি পানেই স্বপ্ন দেখিছে তাই যেন লৰালি কালৰ মুকলি ভূঁইতলীত জঙ্কি সৈতে ঘূৰি ফুৰিছে আৰু এজন বুঢ়া মিৰিয়ে (কাৰ্সিং কাৰ্টান) সিহঁতক যে চেনেহসনা মাতেৰে সকলো দুখৰ ওৰ পৰিল বুলি সান্ত্বনা দিছে। এ কাৰ্সিং কাৰ্টানৰ সান্ত্বনাৰ বাণীয়ে সিহঁতৰ চিৰ শান্তিৰ পূৰ্ব্বাভাস সূচ কৰিছে। সোৱণশিৰীৰ বুকুত জঙ্কি-পানেইৰ মৰা শ দুটা উটি অহা দে পোৱাৰ আগদিনা নিৰমায়ে স্বপ্নত সিহঁতক পৰ্ব্বতৰ ওপৰত হাতত ধৰাধ কৰি ফুৰা দেখা পাইছে। ৰঙ্গিলীয়েও সৎৰামক এটা ভয়াবহ সপোন দে সাৱধান কৰি দিছিল। এনেকৈ 'নিৰ্ম্মল ভকত' 'ৰহদৈ লিগিৰী' আ 'তাম্ৰেশ্বৰী-মন্দিৰ'ত লেখকে বিভিন্ন উদ্দেশ্যে স্বপ্নৰ সহায় লৈছে। বৰদ মনোবিজ্ঞানৰ ছাত্ৰ আছিল আৰু মনোবিজ্ঞান সম্পৰ্কে এলানি প্ৰব আলোচনীত প্ৰকাশো কৰিছিল। তেখেতৰ ধাৰণা আছিল যে সপোন দেখা কথা বা ঘটনা জীৱনৰ লগত সম্পৰ্কহীন বা অৰ্থহীন ব্যাপাৰ নহয় প্ৰত্যেক সপোনৰ লগত পোনপটীয়া বা আওপকীয়া ভাৱে অতীত বা বৰ্ত্তম নাইবা ভৱিষ্যত জড়িত থাকে। বহুক্ষেত্ৰত আগন্তুক ঘটনাৰ ছাঁ আম অৱচেতন মনৰ ওপৰত পৰে আৰু সেই কাৰণে সুপ্ত অৱস্থাত যেতি অৱচেতন মন সক্ৰিয় হৈ উঠে তেতিয়া সেই আগন্তুক ঘটনাৰ এটা বিকৃ বা পৰিবৰ্ত্তিত ৰূপ দেখা পাওঁ।

বৰদলৈয়ে কাহিনীসমূহত ৰাজনৈতিক ঘটনাৱলীৰ লগে লগে সামাজি ৰীতি-নীতি, ধৰ্ম্ম-বিশ্বাস আৰু আচৰণ সংযোগ কৰি কাহিনীৰ কলেৱৰ পু কৰিছে। 'ৰঙ্গিলীত' অসমীয়া বিহু আৰু সমাজত প্ৰচলিত ছোৱালী অনা বিভিন্ন প্ৰথা, 'মিৰি-জীয়ৰীত' মিৰি সমাজৰ নৰাছিঙা বিহু, মৰং ঘৰত হো পূজাৰ বিৱৰণ, আৰু সিহঁতৰ সমাজত প্ৰচলিত বিশ্বাস আৰু আচাৰ-নীতি 'তাম্ৰেশ্বৰী-মন্দিৰত' তামাৰ মাইৰ বিৱৰণ, পূজা আৰু নৰবলি প্ৰথা, 'ৰহদৈ লিগিৰী'ত যোগ আৰু কায়া সাধনা, 'নিৰ্ম্মল ভকত'ত বৈষ্ণৱ সাধন-প্ৰণালী

মনোমতী'ত বৰপেটাৰ ফাকুৱা উৎসৱ আদিৰ বিৱৰণ দি সমাজৰ বিভিন্ন দিশৰ ওপৰত পোহৰ পেলোৱাৰ প্ৰয়াস দেখা যায়। সাহিত্য জাতিৰ দাপোণ স্বৰূপ ; সেই দাপোণত জাতীয় জীৱন প্ৰতিফলিত কৰিবলৈ হলে আচাৰ-নীতি, ধৰ্ম্ম, বিশ্বাস, সামাজিক প্ৰথা আৰু জাতীয় চৰিত্ৰৰ ভেটিত কাহিনীৰ বিকাশ দেখুৱাব লাগিব। কিন্তু মনত ৰাখিব লাগিব যে এইবোৰ পটভূমি বা পৰিবেশ সৃষ্টিৰ কাৰণেহে প্ৰয়োজন, এইবোৰে কাহিনীৰ গতিত হেঁট-পোট লগালে নাইবা কাহিনীক হেঁচি ধৰিলে উপন্যাসৰ চাৰুত্ব আৰু সৌষ্ঠৱ নষ্ট পায়। বৰদলৈৰ উপন্যাসৰ ঠায়ে ঠায়ে সামাজিক প্ৰথা আৰু ধৰ্ম্মীয় সাধন-প্ৰণালীৰ বিৱৰণ যে প্ৰয়োজনাতিৰিক্ত হৈছে সেই বিষয়ে সন্দেহ নাই। 'নিৰ্ম্মল ভকত'ৰ শেষৰ ছোৱাত বৈষ্ণৱ সাধন-প্ৰণালীৰ বিৱৰণ আৰু ব্যাখ্যা, 'ৰহদৈ লিগিৰী'ৰ দ্বিতীয় আৰু তৃতীয় খণ্ডত হঠযোগ আৰু ধৰ্ম্ম তত্ত্বৰ বিৱৰণ আৰু ব্যাখ্যা, 'তাম্ৰেশ্বৰী-মন্দিৰ'ত কৃষ্ণ-মাহাত্ম্য আৰু অহিংসা বৈষ্ণৱ ধৰ্ম্মৰ শ্ৰেষ্ঠতা প্ৰদৰ্শন, 'মিৰি-জীয়ৰী'ত মিৰি সমাজৰ পূজা পাতলৰ বিৱৰণে কাহিনীৰ ৰসভঙ্গ নকৰাকৈ থকা নাই। বৰদলৈয়ে ঠাইত নিজে স্বীকাৰ কৰিছে যে উপন্যাসৰ যোগেদি পাঠকক ধৰ্ম্মৰ ফালে আকৰ্ষণ কৰাই তেওঁৰ ৰচনাৰ অন্যতম আদৰ্শ। কিন্তু তেনে উদ্দেশ্য থাকিলেও কাহিনীত সি প্ৰত্যক্ষভাৱে আত্ম প্ৰকাশ কৰা উচিত নহয়। ঔপন্যাসিকৰ ধৰ্ম্মবোধ অতি প্ৰবল হোৱাত কাহিনীৰ সুস্থ বিকাশত সি ঠায়ে ঠায়ে বাধা স্বৰূপ হৈছে আৰু সেই কাৰণে সকলো শ্ৰেণীৰ পাঠকৰ ৰুচিৰ অনুকূল হোৱা নাই। তাম্ৰেশ্বৰী মন্দিৰত বৈষ্ণৱীয়ে ধনেশ্বৰক দিয়া ধৰ্ম্মোপদেশ আৰু নিৰ্ম্মল ভকতে তেওঁৰ জীৱন-কাহিনী বৰ্ণাওঁতে প্ৰসঙ্গক্ৰমে শৰণ, ভজন, দীক্ষা, প্ৰায়শ্চিত্ত আদিৰ বিষয়ে দিয়া ব্যাখ্যা কোনো পাঠকে উপন্যাসত পঢ়িবলৈ নিবিচাৰে। বৰদলৈয়ে এনেকৈ কাহিনী-কথকৰ পৰা ধৰ্ম্মোপদেশকলৈকে পিচলি যোৱাত ঘটনাৰ সাৱলীল গতি ৰুদ্ধ হৈছে।

ঐতিহাসিক ঔপন্যাসিকৰ মুখ্য কৰ্ত্তব্য, ঐতিহাসিক কল্পনাবোধৰদ্বাৰা বিশেষ যুগৰ সকলো স্তৰৰ স্ত্ৰী-পুৰুষ, সিহঁতৰ সামাজিক আৰু ব্যক্তিগত জীৱনৰ গতিবেগ আৰু ঘটনাক জীৱন্ত কৰি তোলা। তাকে কৰিবলৈ যাওঁতে সামাজিক ৰীতি-নীতি, ধৰ্ম্মীয় আচৰণ আদি সংযোগ কৰিব

লগাত পৰে। কিন্তু কাহিনীৰ ৰসভঙ্গ কৰি এইবোৰ ওপৰত জাপি দি চেষ্টা কৰিব নালাগে। বৰদলৈদেৰে সময়ে সময়ে এই কথ সাময়িকভাৱে পাহৰি যোৱা যেন অনুভৱ নহৈ নাথাকে।

কাহিনী আগবঢ়াই নিওঁতে পূৰ্ব্ব-নিৰ্দ্ধাৰিত বা পূৰ্ব্ব-পৰিকল্পিত অঁ অনুসৰণ কৰিছিল যেন বহুক্ষেত্ৰত অনুমান নহয়। পূৰ্ব্ব-পৰিকল্পিত ৰী কাহিনী লেখিবলৈ যোৱাহেঁতেন কাহিনীয়ে ঠায়ে ঠায়ে লেছেৰি কো নগলহেঁতেন। আগতে কাহিনীটোৰ এটা মোটামুটি ধাৰণা কৰি তেখেতে উপন্যাস আৰম্ভ কৰে আৰু কাহিনীৰ অগ্ৰগতিৰ লগে ন ন পৰিস্থিতি আৰু পৰিবেশ কল্পনা কৰি যায়। এই কাৰ ঔপন্যাসিকৰ লিখনীয়ে মাজে মাজে চালে-বাৰে কোবাই অবান্তৰ কাহিনীৰ ৰস পৰিণতিৰ কাৰণে অপ্ৰয়োজনীয় বিৱৰণত জেঁটা খায়। 'ৰহদৈ লিগিৰী'ত এনে improvised বিৱৰণে চূড়ান্ত পাইছেগৈ। এই উপন্যাসৰ দ্বিতীয় আৰু তৃতীয় খণ্ডত কাহি অথবা লেজুৰাই নিছে। 'নিৰ্ম্মল ভকত'ৰ ২৩।২৪।২৫ অধ্যায়, 'মনোম শেষৰ ফালৰ অধ্যায় কেইটাৰ সংযোগে কাহিনীৰ সৌন্দৰ্য্য ব নাই, বৰং আমনি লগাহে কৰিছে। কাহিনী সংহতিপূৰ্ণ আৰু আ শীল কৰিবলৈ হলে প্ৰাসঙ্গিক বিৱৰণৰ অথবা মৰণা মাৰিব নে আৰু সৰু লৰাক সাধু কোৱাদি সকলো কথা খৰচি মাৰি প্ৰ কৰিবলৈ নগৈ পাঠকক কল্পনাৰ দ্বাৰা পৰিস্থিতি আৰু পৰিৱ পূৰ্ণচিত্ৰ অনুমান কৰিবলৈ সুবিধা দিব লাগে।

বৰদলৈৰ উপন্যাসৰ গঠন-ৰীতি কিছু পৰিমাণে গতানুগ বা মেকানিকেল। সৰুৰেপৰা পৰিচিত নায়ক-নায়িকাই ভূঁইত বিহুতলী নাইবা আন সামাজিক উৎসৱত প্ৰেম নিবেদন কৰি পিতৃ-মাতৃয়ে বাধা সৃষ্টি কৰাত সিহঁত হয়তো পলাই গৈছে, ৰাজনৈ ধুমুহাই সিহঁতৰ জীৱন বিপৰ্য্যস্ত কৰি শেষত হয়তো লগ লগাই দি নাইবা চিৰ বিচ্ছেদ ঘটাইছে, বিচ্ছেদ ঘটাৰ পিছত সিহঁতে হয় ধৰ্ম্মত শৰণ লৈ শান্তি লাভ কৰিছে—এয়ে প্ৰায় কেইখন উপন্যা থূলমূল গঠন।

অন্যান্য ঐতিহাসিক উপন্যাস

মালিতা

চতুৰ্দ্দশপদী কবিতা আৰু দীৰ্ঘায়ৱৰ কাব্য-প্ৰণেতাৰূপে প্ৰসিদ্ধি লাভ কৰা হিতেশ্বৰ বৰবৰুৱাৰ স্বল্পায়ৱী উপন্যাসিকা 'মালিতা' (১৯১৪) প্ৰথম মহাযুদ্ধৰ সমকালীন ৰচনা। ১৬শ শতিকাৰ ঐতিহাসিক পটভূমিত এই কাহিনী সংস্থাপন কৰিছে। বুঢ়াৰজা প্ৰতাপ সিংহৰ ৰাজত্বত সংঘটিত হোৱা আহোম-কছাৰীৰ সংঘৰ্ষৰ ভেটিত এই কাহিনীক ৰূপ দিয়া হৈছে। কছাৰী কোঁৱৰ ভীমবলৰ হাতত নিহত হোৱা সলাল গোহাঞিৰ পুতেক অভয় গোহাঞিৰ লগত ভীমবলৰ ভনীয়েক মালিতাৰ প্ৰণয়কথাৰ শোকাৱহ পৰিণতি এই কাহিনীত প্ৰদৰ্শন কৰিছে। পৰস্পৰ শত্ৰুভাৱাপন্ন দুটা পৰিয়ালৰ প্ৰেমিক-প্ৰেমিকা ৰোমিঅ'-জুলিয়েটৰ দৰেই অভয়ৰাম আৰু মালিতাৰ প্ৰণয়ে আত্মাহুতিৰ মাজেদি শোকাৱহ পৰিণতি লাভ কৰিলে। কাহিনীটো সৰল আৰু চুটি, এটা দীঘল গল্প বুলি কলেও ভুল নহব।

পাণিপথ

অসমীয়া চুটি গল্পৰ অন্যতম প্ৰতিষ্ঠাতা শৰৎচন্দ্ৰ গোস্বামীৰ উপন্যাস ৰচনাৰ একমাত্ৰ প্ৰয়াস 'পাণিপথ'। বাবৰ আৰু ইব্ৰাহিম লোডীৰ মাজত হোৱা প্ৰথম পাণিপথৰ যুদ্ধ আৰু বাবৰ আৰু ৰাণা সংগ্ৰাম সিংহৰ মাজত ঘটা ফতেপুৰ চিক্ৰিৰ যুদ্ধৰ পটভূমিত এই উপন্যাসৰ কাহিনী উপস্থাপিত হৈছে। ঐতিহাসিক ঘটনাৰ পটভূমিত ৰচিত হলেও কাহিনীৰ সৰহভাগ ঘটনা আৰু সমল কাল্পনিক, ইতিহাস পটভূমি ৰূপেহে ইয়াত কল্পিত হৈছে। লোডী বংশৰ শেষ পাঠান চুলতান ইব্ৰাহিম লোডীৰ অধীনস্থ পাঞ্জাবৰ শাসনকৰ্ত্তা দৌলতখাঁ লোডী আৰু মেৱাৰৰ মহাৰাণা সংগ্ৰাম সিংহৰ যুটীয়া প্ৰচেষ্টা আৰু আমন্ত্ৰণক্ৰমে কাবুলৰ মোগল ৰজা বাবৰে দিল্লী অভিমুখে যাত্ৰা কৰি পাণিপথত ইব্ৰাহিমৰ সৈন্যৰ সন্মুখীন হয়। ৰাজপুত আৰু পাঠান সৈন্যৰ সহায়ত ইব্ৰাহিম লোডীক পৰাজিত কৰি বাবৰে দিল্লী অধিকাৰ কৰে। দিল্লীৰ ধন-সোণ লুটি-পুটি বাবৰে কাবুললৈ উভতি যাব বুলি সংগ্ৰাম সিংহই যি আশা কৰিছিল সি নোহোৱা যেন দেখি বাবৰৰ লগত ফতেপুৰ চিক্ৰিত যুদ্ধ পাতে, কিন্তু সম্পূৰ্ণ পৰাজিত হৈ হিন্দু সাম্ৰাজ্য

স্থাপনৰ স্বপ্ন পৰিহাৰ কৰি চিতোৰলৈ উভতি যাব লগা হয়। উপন্যাসখনৰ এয়ে ঐতিহাসিক পটভূমি।

কিন্তু ইতিহাসৰ ঘটনাত সংস্থাপিত হৈছে যদিও ইয়াক প্ৰকৃত ঐতিহাসিক উপন্যাস বুলি কব নোৱাৰি। ইয়াক ঐতিহাসিক উপন্যাস বুলি পাঠকেও যাতে ভুল নকৰে সেই বিষয়ে লিখকে পাতনিতে সাৱধান কৰি দিছে। ঐতিহাসিক পৃষ্ঠভূমিত ৰচনা কৰা ৰোমাঞ্চ সাধাৰণতে যি ষড়যন্ত্ৰ, প্ৰতিশোধপৰায়ণতা, ছদ্মৰূপত পলায়ন, পাশবিকতা প্ৰেম, দেশাত্মবোধ, যুদ্ধ-বিগ্ৰহ আদি দেখা যায় ইয়াতো তাৰ অভা নাই। ইতিহাসৰ ধূমায়িত পৰিবেশত জটিল ঘটনাবাজিয়ে যি শাখা প্ৰশাখা বিস্তাৰ কৰিছে সি বহুক্ষেত্ৰত শিথিল আৰু বিশৃঙ্খল গতি আগবাঢ়িছে। দৰাচলতে এই উপন্যাসত বিন্যস্ত বিভিন্ন কথাবৃত্তৰ ভিতৰ কোনটো মুখ্য আৰু কোনটো গৌণ তাৰ কোনো স্পষ্ট ধাৰণা পাঠক হোৱা টান। তিনিটি নাৰী চৰিত্ৰক কেন্দ্ৰ কৰি সৃষ্টি হোৱা তিনিটি ঘটনাবৃত্তই পৰস্পৰক স্পৰ্শ কৰি অৱস্থান কৰিছে। পাঞ্জাবৰ বিদ্ৰোহ শাসনকৰ্তা দৌলত খাঁৰ পত্নী গুলজান, প্ৰথম অৱস্থাত দৌলতৰ শত্ৰু কিন্তু পাছত সহযোগী কুতব খাঁৰ পত্নী ফিৰোজা বিবী, আৰু মেৱাৰ স্বদেশপ্ৰেমিক যুবক হৰলালৰ বাগ্‌দত্তা প্ৰণয়িনী বিমলা—এই তিনি নাৰী চৰিত্ৰৰ প্ৰণয়, জীৱনৰ ঘাত-প্ৰতিঘাত আৰু বেদনাবিধু পৰিণামক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই উপন্যাসৰ ঘটনাই তিনিটি কথাবৃত্ত ৰচনা কৰিছে। এই তিনিটি কথাবৃত্তই কাল্পনিক ; ইতিহাসৰ লগত ইয়া কোনো সম্পৰ্ক নাই। ইব্ৰাহিম লোডীৰ বিষয়া কুতুব খাঁৰ ভনীয়ে ফিৰোজা বিবীয়ে কাৰাগাৰৰখীয়া মহাতবক হাত কৰি বন্দী দৌলত খাঁ আৰু কুতুবক মুক্ত কৰি দি নিজে কাৰাগাৰত বন্দিনী অৱস্থাত থাকি শেষত ষড়যন্ত্ৰকাৰী সকলৰ চেষ্টাত আচৰিতভাৱে ৰাজঘাতকৰ হাতৰ পৰা ৰক্ষা পাই মেৱাৰ, লাহোৰ, কাবুলত ঘূৰি ফুৰি অৱশেষত চিতোৰত, দৌলত খাঁৰ ওচৰত প্ৰণয় প্ৰাৰ্থনা কৰি বিফল হোৱা, ইব্ৰাহিম লোডীৰ বন্দীশালৰ পৰা পলাই গৈ ছদ্মবেশত দৌলত খাঁই ষড়যন্ত্ৰ কৰি অনাই-বনাই ফুৰা (এইটো ঐতিহাসিক সত্য নহয়), দৌলত খাঁৰ পত্নী গুলজানৰ ব্ৰাহ্মণ

পণ্ডিত সিদ্ধনাথৰ ঘৰত আত্মগোপন কৰি শেষত মেৱাৰ অভিমুখে যাত্ৰা আৰু পথত উদণ্ড কামুক যুৱক জেলালৰ দ্বাৰা আক্ৰান্ত হৈ দীনহীনা বেশে চিতোৰত বিমলাৰ ঘৰত আশ্ৰয় লোৱা আৰু অৱশেষত দৌলত খাঁৰ লগত পুনৰ মিলন হোৱা—এই সকলোবোৰ ঘটনা ৰোমাঞ্চকৰ আৰু বিস্ময়াৱহ। অস্বাভাৱিক জটিলতাই এই ফিৰোজা বিবী আৰু গুলজান-সংক্ৰান্ত ঘটনাবাজি বিশৃঙ্খল আৰু অবিশ্বাস্য কৰি তুলিছে। ইয়াৰ বিপৰীতে হৰলাল-বিমলাৰ প্ৰণয়কাহিনী অধিক সৰল আৰু স্বচ্ছ। চিতোৰৰ নিষ্পাপ প্ৰেমিকযুগলৰ প্ৰণয়পথত মূৰ্খ গিৰিধৰক থিয় কৰাই কাহিনীৰ সৌন্দৰ্য্য বৃদ্ধি কৰাৰ প্ৰয়াস বিফল হৈছে। ফিৰোজা বিবীৰ প্ৰতি মহাতবৰ দুৰ্ব্বলতা আৰু আনহাতে বিবাহিত দৌলত খাঁৰ প্ৰতি ফিৰোজাই তুঁহ জুইৰ দৰে পুহি ৰখা প্ৰণয়ৰ অভিব্যক্তিও পূৰ্ব্বাভাস নথকাত পাৰম্পৰ্য্য-হীন হৈ পৰিছে। দৌলত খাঁ আৰু কুতুবে মহাৰাণা সংগ্ৰামক যি কৌশলৰে ইব্ৰাহিমৰ বিৰোধী আৰু বাবৰৰ সহায়ক কৰি লয় সি এহাতে যেনেকৈ বুৰঞ্জীসন্মত নহয়, আনহাতে তেনেকৈ বিশ্বাসযোগ্যও হোৱা নাই।

উপন্যাসখনৰ যি কেইটা ঐতিহাসিক চৰিত্ৰই (ইব্ৰাহিম, দৌলত, সংগ্ৰাম সিংহ) দেখা দিছে তেওঁলোক বিশেষত্বহীন ; তেওঁলোকৰ ব্যক্তিত্বৰ স্পষ্ট ৰূপায়ণ হোৱা নাই। চৰিত্ৰ-ৰূপায়ণত বিশেষকৈ তিনিটা চৰিত্ৰই আকৰ্ষণ কৰে, তেওঁলোক হ'ল হৰলাল, বিমলা আৰু ফিৰোজা বিবী। কিন্তু শেষৰটো চৰিত্ৰ কিছু অস্বাভাৱিকতা দোষে স্পৰ্শ কৰিছে। কম বয়সৰ ৰচনা কাৰণেই লিখকৰ স্বকীয় জীৱন দৰ্শনৰ পৰিচয় নাই।

হৰিনাৰায়ণ দত্তবৰুৱাৰ 'চিত্ৰদৰ্শন' (১৯৩১) চতুৰ্থ দশকৰ অন্যতম বুৰঞ্জীমূলক উপন্যাস। লিখকৰ উপন্যাস-ৰচনাৰ এয়ে প্ৰথম আৰু শেষ প্ৰয়াস। বিখ্যাত শৰাইঘাটৰ যুদ্ধ আৰু তাৰ অব্যৱহিত পূৰ্ব্বৰ খণ্ড যুদ্ধ কেইখনৰ আবেষ্টনীত কাহিনী প্ৰতিষ্ঠিত হৈছে। ছৈয়দ চানা আৰু

চিত্ৰদৰ্শন

ফিৰোজৰ নেতৃত্বত হোৱা আহোম-মোগল সংঘৰ্ষত আৰম্ভ হৈ ৰাম সিংহৰ সেনাপতিত্বত ঘটা দলিবাৰী-পচৰীয়া আৰু শৰাই ঘাটৰ যুদ্ধত কাহিনীৰ পৰিসমাপ্তি ঘটিছে। এই উপন্যাসত পৰিবেশিত কাহিনী ঐতিহাসিক নহয় যদিও ঐতিহাসিক ঘটনা আৰু বিৱৰণ

দিয়াত লিখকৰ অধিক শক্তি নিয়োজিত হৈছে, গতিকে ঐতিহাসিক ঘটনা বিপুল সংযোজনাৰ ফাকে ফাকেহে মূল কাহিনীয়ে দেখা দিছে। বজ্রনির্ঘো দুন্দুভিধ্বনিৰ বিৰতিত প্ৰেমৰ দোতাৰা উপন্যাসত বাজি উঠিছে। মূ কাহিনী প্ৰধানকৈ দুটা অন্যোন্য-নিৰ্ভৰশীল প্ৰণয়কথাৰ ভেটিত আগবঢ় নিছে। প্ৰথমটো নিৰ্ব্বাসিত কোচ ৰাজকুমাৰ উদয়নাৰায়ণ আৰু দৰ ৰাজকুঁৱৰী ভৱানীৰ প্ৰণয়ঘটিত কথা আৰু দ্বিতীয়টো দৰঙী ৰজাৰ সেনাপ দণ্ডধৰ আৰু ভানুমতীৰ আকৰ্ষণ-বিকৰ্ষণৰ চিত্ৰ। দুয়োটা প্ৰণয়কথ পাৰস্পৰিকতা সৃষ্টি কৰিছে কুঁৱৰী ভৱানীৰ প্ৰতি দণ্ডধৰৰ আকস্মি আসক্তি আৰু পত্নী ভানুমতীৰ প্ৰতি বিৰক্তিৰ ভাব জন্মাই। এই দুই প্ৰণয়কথাৰ আঁৰে আঁৰে ভৱানীৰ প্ৰিয়সখী বাসন্তীৰ অন্তঃসলিলা ফ দৰে প্ৰবাহিত হোৱা ভীম সিংহৰ প্ৰতি প্ৰণয়াসক্তি। কাহিনী কেই ৰোমাঞ্চৰ চাঞ্চল্যজনক, আকস্মিকতাবহুল আৰু বিস্ময়াৱহ পথে আগবাঢ়ি একোটি পৰিণতি লাভ কৰিছে। ইয়াত যুদ্ধৰ ভয়াৱহ পৰিবে মাজত প্ৰণয়াবিহ্বল গাভৰুৰ অবাধ গমনাগমন, পুৰুষৰ ছদ্মবেশত প্ৰেমিক প্ৰিয়জনৰ কাষে কাষে যুদ্ধ ক্ষেত্ৰত বিচৰণ, আত্মগোপনকাৰী দেশপ্ৰেমি মন্ত্ৰীৰ সন্যাসীবেশত দিল্লী, আগ্ৰা, অসম সকলোতে পৰ্য্যটন আৰু প্ৰয়ো মুহূৰ্ত্তত উপস্থিতি, অবিবাহিতা যুৱতীৰ অভিলষিত স্বামীৰ মৃত্যুত সহগম বন্দী স্বামীক উদ্ধাৰকল্পে যুৱতী পত্নীৰ নিশা শত্ৰু শিবিৰত প্ৰবেশ আ ভালেখিনি ৰোমাঞ্চধৰ্ম্মী ঘটনাৰ সমাবেশ উপন্যাসখনত পোৱা যা তদুপৰি ঘটনাৱলীৰ মাজত কাৰ্য্যকৰণ সম্পৰ্কও সকলো ক্ষেত্ৰত পৰিস্ হোৱা নাই। ঐতিহাসিক ঘটনা আৰু কাল্পনিক ঘটনাৰ সংযোগসূত্ৰ বৰ দৃঢ়ভাৱে ৰচনা কৰিব পৰা নাই। দলিবাৰী পচৰীয়াৰ যুদ্ধত বন্দ হোৱা বীৰ উদয়নাৰায়ণক তেওঁৰ প্ৰিয়তমা ভৱানী কুঁৱৰীয়ে ৰামসিং আৰু বাহাদুৰ ছাহৰ শিবিৰত প্ৰৱেশ কৰি উদ্ধাৰ কৰি অনাৰ পাছ তেওঁলোকক সন্ন্যাসীয়ে মহাপ্ৰস্থানৰ পথেদি কৈলাশৰ ফালে লৈ যোৱা কোনো ঔপন্যাসিক সাৰ্থকতা দেখা নাযায়, এওঁলোকৰ পৰিণতি কৃত্ৰিম যে অনুভৱ নহৈ নাথাকে। সংগ্ৰামৰত নায়কে যুদ্ধৰ কবচ খুলি মাজে মাজে প্ৰেমৰ কোমল ৰাগিণী টানিছে যদিও আৰু নায়িকায়ো যৌৱনদীপ্ত বীৰ

যুৱকৰ কণ্ঠত প্ৰণয়ৰ পুষ্পমাল্য প্ৰদান কৰিছে যদিও সেই প্ৰণয়চিত্ৰ জীৱন্ত আৰু ৰসঘন হৈ উঠা নাই।

মুঠতে 'চিত্ৰদৰ্শন'ৰ মূল কাহিনী আৰু চৰিত্ৰাৱলী কাল্পনিক যদিও ইতিহাসৰ ঘটনা গধুৰ বিবৰণৰ হেঁচাত পাৰিবাৰিক জীৱনৰ মুক্ত বিকাশ সম্ভৱ হৈ নুঠিল। ইতিহাসৰ উদ্দীপনা, কৰ্ম্মচঞ্চলতা আৰু ঘটনাৰ সংঘাত ইয়াত যথেষ্ট পৰিমাণে আছে, কিন্তু ইতিহাসৰ বিপুল গতিবেগ আৰু গাৰ্হস্থ্য জীৱনৰ ভাৰসাম্য ৰক্ষা কৰি কাহিনীক নিয়ন্ত্ৰণ কৰিব পৰা নাই। ৰবদলৈৰ উপন্যাসৰাজিৰ দৰে সামাজিক জীৱনৰ সহজ আৰু স্বাভাৱিক চিত্ৰ এই উপন্যাসত নাই। ৰজাঘৰীয়া প্ৰেম আৰু যুদ্ধবিগ্ৰহৰ অসাধাৰণ পৰিবেশৰ মাজত ইয়াৰ কাহিনী সীমাবদ্ধ।

চতুৰ্থ অধ্যায়

সামাজিক উপন্যাসৰ উদ্ভৱ

চলন্ত শতাব্দীৰ ষষ্ঠ দশকলৈকে অসমীয়া সাহিত্যত উপন্যাস ধাৰাটি অতি শীৰ্ণ আৰু গতি অত্যন্ত মন্থৰ। বৰদলৈৰ উপন্যাস কেইখ আৰু ছেগা-ছোৰোকাকৈ প্ৰকাশ হোৱা দুই এখন সামাজিক উপন্যা বাহিৰে এই শতাব্দীৰ মাজভাগলৈকে সৃজনধৰ্ম্মী কথা-সাহিত্যৰ তলী প্ৰ উদং বুলি কলেও বৰ অত্যুক্তি কৰা নহব। এই দৈন্য অৱস্থাৰ কাৰণ কি অসমীয়া লিখকৰ প্ৰতিভাৰ অভাৱনে, উপযুক্ত আৰু অনুকূল পৰিবে অভাৱ ?

প্ৰথম অধ্যায়ত কৈ অহা হৈছে যে উপন্যাসৰ বিকাশ, প্ৰচাৰ আ জনপ্ৰিয়তাৰ কাৰণে নাগৰিক সভ্যতা আৰু সমাজ বিশেষভাৱে অনুকূ কৃষিপ্ৰধান সমাজত ই বিস্তৃত আৰু পল্লবিত হবলৈ সুবিধা নেপায়। দ্বিতী মহাযুদ্ধৰ আগলৈকে অসমত নগৰ কেইখনমান নামত আছিল যদিও স্ব নাগৰিক সমাজ এখন গঢ়ি উঠা নাছিল। যি কেইখন নগৰ আছিল তা অসমীয়া সমাজৰ প্ৰতিপত্তি আৰু সংখ্যা গৰিষ্ঠতা সম্পৰ্কে সন্দেহৰ অৱক নথকা নহয়। দৰাচলতে স্বাধীনতা লাভৰ পাছতহে প্ৰধান নগৰ কেইখন নতুন নতুন উদ্যোগ স্থাপনৰ প্ৰচেষ্টা চলিছে আৰু নাগৰিক সমাজ এখ লাহে লাহে গঢ় লৈ উঠিছে। উপন্যাস-সৃষ্টি আৰু প্ৰচলনৰ কাৰ প্ৰয়োজন এখন সাহিত্য-প্ৰেমী শিক্ষিত সমাজ। শিক্ষা-বিস্তাৰৰ লগে ল সাহিত্য-বিস্তাৰো অৱশ্যম্ভাৰী। বিংশ শতাব্দীৰ আগ ছোৱাত অসমী সাহিত্য-প্ৰেমী শিক্ষিতৰ সংখ্যা নিচেই তাকৰ আছিল আৰু সাহিত্য ৰাপ থকা সকলেও হয় ইংৰাজী, নহয় সহজতে বুজা আৰু পাব পৰা বঙা উপন্যাসৰ দ্বাৰা সাহিত্য-পিপাসা নিবৃত্ত কৰিছিল। বঙ্গদেশীয় বঙ্কিমচন্

ৰবীন্দ্ৰনাথ, শৰৎচন্দ্ৰ, প্ৰভাতকুমাৰ, অনুৰূপা দেৱী, নিৰূপমা দেৱী, আদিৰ উপন্যাসে অসমীয়া পাঠক-শ্ৰেণীক বিশেষভাৱে আকৰ্ষণ কৰিছিল। এই লিখক-সকলৰ উপন্যাসৰাজিৰ তুলনাত অসমীয়া সামাজিক উপন্যাস ভালেখিনি পিচপৰা আছিল। গতিকে অসমীয়া উপন্যাসৰ প্ৰতি শিক্ষিত সমাজৰ কিছু অৱজ্ঞাৰ ভাব থকাত অসমীয়া উপন্যাস যি দুই এখন প্ৰকাশ হৈছিল সিও সমাদৰৰ অভাৱত চুকত পৰি ৰৈছিল। লিখকে উপন্যাস ৰচনা, প্ৰকাশ আৰু পৰিবেশন—এই সকলো বিলাক কৰিব লগাত পৰিছিল আৰু অৱশেষত লোকচান ভৰিবও লগা হৈছিল। এনে এটা হতাশজনক পৰিবেশত কোনো সাহিত্যই গা কৰিব নোৱাৰে। অৱশ্য এই কথাও অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি যে ৰজনী বৰদলৈক বাদ দি আন যিখিনি লিখক যুদ্ধপূৰ্ব্ব-কালছোৱাত উপন্যাস-ৰচনাত প্ৰবৃত্ত হৈছিল তেখেতসকলৰ ৰচনাত শিল্প-চাতুৰ্য্য আৰু সৌন্দৰ্য্যৰ অভাৱ ঘটিছিল। প্ৰতিভাশালী ঔপন্যাসিক এই কালছোৱাত উদ্ভৱ হোৱা নাই বুলি কলে মুঠেই ভুল কোৱা নহব। আমাৰ উপন্যাস সাহিত্যৰ দৈন্যৰ কাৰণ হিচাপে আৰু এটা কথালৈ এই খিনিতে আঙুলিয়াব পাৰি। উচ্চ সাহিত্য সৃষ্টিৰ কাৰণে এটা পৰম্পৰাও লাগে, এই পৰম্পৰা গঢ়ি উঠে বহু সাহিত্যিকৰ বহুকাল-ব্যাপী সাধনাৰ ফলত। আমাৰ উপন্যাসৰ পৰম্পৰা দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ আগলৈকে বৰ দুৰ্ব্বল, ষষ্ঠ দশকৰ পৰাহে এটি ধাৰাবাহিক অখণ্ড পৰম্পৰা গঢ়ি উঠাৰ আয়োজন হৈছে।

আমাৰ উপন্যাস সাহিত্যৰ আদি কালছোৱাৰ লিখকসকলে সামাজিক উপন্যাসতকৈ ঐতিহাসিক উপন্যাস ৰচনাৰ ফালেহে চকু দিছিল। আনকি ঘৰুৱা বা পাৰিবাৰিক জীৱন-সংক্ৰান্ত ঘটনাত ইতিহাসৰ বোল সানি নাইবা চাঞ্চল্যজনক ৰোমাঞ্চতা আৰোপ কৰি মনোৰোচক কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছিল। গোহাঞি বৰুৱাৰ দুয়োখন ঘৰুৱা উপন্যাস, হৰেশ্বৰ শৰ্ম্মাৰ ‘কুসুম কুমাৰী’ৰ কাহিনী-বিন্যাসলৈ চালেই এই কথাৰ সত্যাসত্য ধৰিব পৰা যায়। বৰদলৈৰ ‘মিৰি জীয়ৰী’ৰ সৃষ্টিতো ৰোমাণ্টিক ভাৱাদৰ্শৰ প্ৰভাৱ অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি। লিখকে অতি পৰিচিত অসমীয়া সমাজখনক নলৈ মিৰি সমাজখনক

বাছি লৈছিল বৈচিত্ৰ্যান্বেষণৰ আশাৰেহে। সমাজৰ বৈচিত্ৰ্যহীন, বিধি-
বদ্ধ জীৱন যাত্ৰাৰ মাজত, নীৰস প্ৰাত্যহিক লঘু-ক্ষুদ্ৰ কাৰ্য্যৰ মাজত
যে সতেজ জীৱন-স্পন্দন আৰু গভীৰ ভাবাবেগ প্ৰচ্ছন্ন হৈ থাকি
পাৰে সেই কথা আমাৰ প্ৰথম স্তৰৰ ঔপন্যাসিকসকলে উপল
হয়তো কৰা নাছিল। সেইকাৰণে তেওঁলোকে আভ্যন্তৰীণ সংঘা
আৰু দ্বন্দ্বতকৈ বাহ্য সংঘাত-প্ৰধান ঘটনাৰ ওপৰতে অধিক গুৰু
আৰোপ কৰিছিল। শতাব্দীৰ দ্বিতীয় তৃতীয় দশকৰ পৰা আৰম্ভ কৰি
যি কেইজনে সামাজিক জীৱনক উপন্যাসৰ বিষয়ীভূত কৰি লৈ
তেওঁলোকেও ব্যক্তিগত আৰু সামাজিক জীৱনৰ গভীৰ সমস্যা আৰু
ব্যক্তিৰ ভাবগত আলোড়নৰ প্ৰতি বিশেষ দৃষ্টি নেপেলাই সংস্কাৰকামী
মনোবৃত্তিৰে আপাত দৃষ্টিত ধৰা পৰা সমাজৰ দোষ-ত্ৰুটি বিলাকলৈ
আঙুলিয়াই দিয়াহে ঔপন্যাসিকৰ কৰ্ত্তব্য বুলি বিবেচনা কৰিছিল
দৈৱচন্দ্ৰ তালুকদাৰ, দণ্ডিনাথ কলিতাৰ উপন্যাসবাজিত এই কথা
বিশেষভাৱে প্ৰযোজ্য। দৈনন্দিন জীৱনৰ সৰু-বৰ ঘটনাৰ মাজেদি
সামাজিক উপন্যাসে জীৱনৰ জটিলতা আৰু মানৱ অনুভূতিৰ নিগূ
লীলা প্ৰদৰ্শন কৰে। প্ৰাক-স্বাধীনতা যুগৰ সৰহভাগ উপন্যাসত
ওপৰুক্ত গুণৰ অভাৱ লক্ষ্য কৰা যায়।

আমাৰ সামাজিক জীৱন পাশ্চাত্য সামাজিক জীৱনৰ দৰে বাধ
বন্ধনহীন নহয়। ব্যক্তিৰ আশা-আকাঙ্ক্ষা আৰু বহুক্ষেত্ৰত কৰ্ম্মপ্ৰচেষ্টা
ধৰ্ম্মশাস্ত্ৰৰ বিধি-নিষেধ, বৰ্ণ প্ৰথাৰ প্ৰাচীৰবন্ধন, সাম্প্ৰদায়িক বিতে
আৰু অনুশাসন, আৰু পৰম্পৰাগত ৰীতি-নীতিয়ে নিয়ন্ত্ৰিত কৰে
প্ৰবৃত্তিসমূহৰ স্বাভাৱিক পৰিস্ফুৰণ পদে পদে সামাজিক অনুশাসন
দ্বাৰা বাধা প্ৰাপ্ত হয়। এনে অৱস্থাতে আমাৰ ঔপন্যাসিকৰ স্বাধী
নতা কম। বিশেষ গণ্ডীৰ মাজত কল্পনা সংযত কৰি কাহিনীক ৰূ
দিব লগা হয়। সামাজিক বিধি-নিষেধৰ মাজেদি আমাৰ যি চৰিত্ৰ
আৰু কাৰ্য্যৰ অভিব্যক্তি ঘটে তাৰপৰা বহুক্ষেত্ৰতে আমি মনৰ প্ৰকৃ
পৰিচয়, প্ৰবৃত্তিৰ গোপন ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়াৰ আভাস নেপাওঁ। নিষিদ্ধ
সমাজ-অসমৰ্থিত প্ৰেমৰ বিশ্লেষণ, সামাজিক কৌলিক প্ৰথা, ৰীতি-নীতি

ক সংস্কাৰাৱলীৰ তীক্ষ্ণ-সূক্ষ্ম সমালোচনা, স্ত্ৰী-পুৰুষৰ পাৰস্পৰিক
ৰ্কৰ নিৰ্ভীক বিচাৰ কৰিবলৈ যি সাহসিকতাৰ প্ৰয়োজন তাৰ
াৰেও আমাৰ প্ৰথম স্তৰৰ সামাজিক উপন্যাস কেইখন বৈচিত্ৰ্যহীন
ৰি তুলিছে।

প্ৰাক্-স্বাধীনতা যুগৰ সামাজিক উপন্যাসক আমি তিনিটা ভাগত
ীবদ্ধ কৰিব পাৰোঁ। প্ৰথম স্তৰত পাওঁ সহজ সৰলভাৱে ৰচনা
া কাহিনী-প্ৰধান উপন্যাস কেইখন। চৰিত্ৰ সৃষ্টি, অনুভূতিৰ নিগূঢ়
লা বা মনৰ গভীৰ তলীত প্ৰবেশ কৰি তাৰ ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়া
য়ন কৰাৰ প্ৰচেষ্টা এই কেইখন উপন্যাসত নাই। কাহিনী ৰচনাত
োনো জটিলতা বা অভিনৱত্ব নাই যদিও লিখকৰ উদ্দেশ্য প্ৰধানকৈ
হিনী কোৱাহে, মানৱ চৰিত্ৰৰ বৈচিত্ৰ্যপূৰ্ণ অভিব্যক্তি নাইবা সামা-
ক জীৱনৰ নানা ৰঙৰ বিচিত্ৰ সমাবেশ প্ৰদৰ্শন কৰা এই কাহিনী
িটাৰ উদ্দেশ্য নহয়। 'কুসুম-কুমাৰী', 'চন্দ্ৰপ্ৰভা', 'চপলা', 'ফুল'
দি কাহিনীৰচনাই লেখকৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য হৈ পৰিছে।

দ্বিতীয় ভাগত আমি দৈৱচন্দ্ৰ তালুকদাৰ আৰু দণ্ডিনাথ কলিতাৰ
্যাস কেইখন লব পাৰোঁ। সমাজ সমালোচনা, সমাজ সংস্কাৰৰ আদৰ্শ
ক সামাজিক কু-নীতি-ভণ্ডামিৰ প্ৰতি কটাক্ষপাতে ইয়াত প্ৰধান
িকা গ্ৰহণ কৰিছে। যি বোৰ দুষ্ট ব্ৰণে আমাৰ সামাজিক আৰু
িবাৰিক দেহত গভীৰ ক্ষতৰ সৃষ্টি কৰিছে, যি বোৰৰ বিষ সমাজৰ
স্থি-মজ্জা পৰ্য্যন্ত ভেদি গৈছে সেই সামাজিক আৰু পাৰিবাৰিক
াধিৰ চিনাক্তকৰণ আৰু তাৰ অপনয়নৰ চেষ্টা এই সমাজ সমা-
লোচনামূলক উপন্যাস কেইখনত পোৱা যায়। ব্যাধিৰ প্ৰতি আঙুলি-
কেত আৰু তাৰ নিৰাকৰণৰ প্ৰতি লিখকসকল অধিক সজাগ
াৰাত শৈল্পীক সৌন্দৰ্য্য আৰু ৰসসৃষ্টি কিছু পৰিমাণে ব্যাহত
হোৱাতো স্বাভাৱিক। তৃতীয় দশকৰ প্ৰাৰম্ভৰ পৰা দ্বিতীয় মহাযুদ্ধ-
লৈকে—এই সময়ছোৱা মহাত্মা গান্ধীৰ জাতীয় আন্দোলন আৰু তাৰ
গত জড়িত সামাজিক উন্নয়নৰ কাৰ্য্যপন্থাৰ যুগ। গতিকে এই কাল
ছোৱাত ৰচিত উপন্যাসত জাতীয় উন্নয়নৰ প্ৰয়াস প্ৰতিফলিত হৈছে।

দৈৱ তালুকদাৰৰ 'অপূৰ্ণ' দণ্ডিনাথ কলিতাৰ 'সাধনা' কে আদি কৰি পৰ
উপন্যাসত যুগান্দোলনৰ প্ৰত্যক্ষ বা পৰোক্ষ প্ৰভাৱ লক্ষ্য কৰা যায়।

সামাজিক উপন্যাসৰ তৃতীয় শ্ৰেণীত কাহিনীয়ে সংস্কাৰমু
মনোবৃত্তিৰ পৰা মুক্ত হৈ ব্যক্তিৰ সুখ-দুখ, আশা-আকাঙ্ক্ষা
হৃদয়াকুতিৰ প্ৰতি অধিক আকৃষ্ট হৈ পৰে। প্ৰাত্যহিক জীৱনৰ
আৰু ৰসপূৰ্ণ বিশ্লেষণ আধুনিক উপন্যাসৰ অন্যতম লক্ষণ, অন্তৰৰ প্ৰ
সমূহৰ সূক্ষ্ম পৰিবৰ্ত্তন আৰু সংঘাত বৰ্ণনাই নতুন উপন্যাসৰ প্ৰ
আকৰ্ষণ। ক্ষীয়মান যৌথ পাৰিবাৰিক জীৱন, শিথিলমুখী বৰ্ণৰি
নাৰী-স্বাতন্ত্ৰ্যৰ স্বীকৃতি, উদ্যোগ-বিকাশ, শিক্ষা-বিস্তাৰ, যুৱক-যুৱ
ক্ৰমবৰ্দ্ধমান মিলামিশা, ব্যক্তি স্বাধীনতাৰ প্ৰসাৰ, ফ্ৰয়েডীয়
বিশ্লেষণৰ প্ৰতিপত্তি, মাৰ্ক্সীয় মতবাদৰ আকৰ্ষণ—ইত্যাদি নানা প্ৰ
আৰু পৰিস্থিতিত বৰ্ত্তমান নৰ-নাৰীয়ে যৌন জীৱনত, সামাজিক
দেনত, আৰু পাৰিবাৰিক সম্পৰ্কত যেনে বিচিত্ৰ, অননুমেয় বা অপ্ৰ
শিত ভাৱে ব্যৱহাৰ কৰে তাৰ সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম বিশ্লেষণ আধুনিক উপন্
লক্ষ্য কৰা যায়। উপন্যাসৰ আঙ্গিক আৰু ৰূপৰীতিৰ ক্ষেত্ৰতো
পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা আৰু নতুনত্ব প্ৰবৰ্ত্তনৰ প্ৰচেষ্টা চলিছে।

সমাজসংস্কাৰ-নিৰপেক্ষ সহজ উপন্যাস ঃ

এই স্তৰৰ উপন্যাসত কাহিনী ৰচনাৰ জটিলতা নাই, চৰি
দ্বন্দ্ব আৰু মনোবিশ্লেষণ নাই আৰু সমাজৰ ভালবেয়া দুটা
সমানেই প্ৰকাশ পাইছে। সংস্কাৰৰ উদগ্ৰ কামনাই পক্ষ বিস্তাৰ
আদৰ্শ সমাজৰ পৰিকল্পনাও দাঙি ধৰা নাই। কাহিনী কোৱাই এ
উদ্দেশ্য বুলি লিখকসকলে ধৰি লৈ পৰিস্থিতি আৰু ঘটনাৰ বৰ্ণন
লিখনী আবদ্ধ ৰাখিছে।

বিংশ শতাব্দীৰ প্ৰথম দশকৰ প্ৰসঙ্গক্ৰমে উল্লেখযোগ্য এ
উপন্যাস হল হৰেশ্বৰ শৰ্ম্মা বৰুৱাৰ 'কুসুম কুমাৰী'। এই উপন্যাসি
খন ১৯০৫ চনত প্ৰকাশ হয়। সেই সময়ৰ আন উপন্যাসৰ দৰে চাৰ

কুসুম কুমাৰী

জনক ঘটনাই কাহিনীত প্ৰাধান্য লাভ কৰিছে
চৰিত্ৰৰ বিশ্লেষণৰ আৰু পৰিণতিৰ ওপৰত বিশে
গুৰুত্ব আৰোপ নাই। দুযোৰা প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাৰ প্ৰণয়ঘটিত ব্যাপ
এই কাহিনীত বৰ্ণনা কৰিছে। প্ৰমোদ কুমাৰ আৰু কুসুম কুমাৰী

প্ৰণয়জনিত ঘটনাৰ লগত সেউতী আৰু মোহনচন্দ্ৰৰ প্ৰণয়ৰ পৰিণাম
জড়িত কৰি দিছে। দুয়োটা ঘটনাৰ সংযোগ ঘটাইছে কুসুমকুমাৰীৰ
স্কাৰেক মোহনচন্দ্ৰৰ লগত সেউতীক প্ৰণয়াপাশত আৱদ্ধ কৰাই।
কুসুমকুমাৰী আৰু প্ৰমোদকুমাৰ ওচৰচুবুৰীয়া আৰু প্ৰণয়াবদ্ধ,
কিন্তু আন এজনৰ লগত কুসুমকুমাৰীৰ বিয়াৰ বন্দৱস্ত হোৱাত
আৰু মাহীমাক ৰূপহীৰ অসদ্ব্যৱহাৰত ক্ষুব্ধ হৈ প্ৰমোদচন্দ্ৰই ঘৰ এৰি
গুচি যাওঁতে হাবিয়নী বাটত নাৰীৰ করুণ আৰ্ত্তনাদ শুনিবলৈ পায়।
এই ৰমণীয়েই সেউতী; দুৰ্বৃত্ত কেইটামানে তাইক অপহৰণ কৰি হাবিত
লুকুৱাই ৰাখিছিল। দুৰ্বৃত্তহঁতৰ কবলৰ পৰা সেউতীক উদ্ধাৰ কৰি
প্ৰমোদকুমাৰ শিৱসাগৰ পায়গৈ। ইফালে বিয়াৰ আগদিনা মনে
নোখোৱা দৰাত বিয়া সোমাবলৈ ইচ্ছা-নকৰি কুসুমকুমাৰীও নিৰুদ্দেশ হয়,
কিন্তু দুৰ্ভাগ্যক্ৰমে তায়ো দুৰ্বৃত্তৰ কবলত পৰে। ইয়াৰ পাছত মোহনচন্দ্ৰই
কুসুমক বিচাৰি যাওঁতে কেনেকৈ সেউতীক শিৱসাগৰত লগ পাই
পৰস্পৰে আকৃষ্ট হয় আৰু তাৰ পিছত নেঘেৰীটিঙৰ পৰা কুসুমকো
উদ্ধাৰ কৰি প্ৰমোদকুমাৰৰ লগত মিলন ঘটাই দিয়ে তাৰ বিৱৰণ পোৱা
যায়। এইদৰে নানা বাধা-বিঘিনৰ পাছত দুয়ো যোৰা যুৱক-যুৱতীৰ
মিলন সম্পন্ন হয়। প্ৰসঙ্গক্ৰমে প্ৰমোদকুমাৰৰ দুশ্চৰিত্ৰা মাহীমাক
ৰূপহীৰ বেশ্যালীৰ ফলত হোৱা ঘৃণিত যৌনব্যাধি আৰু অৱশেষত
কৃতকৰ্ম্মৰ কাৰণে অনুতাপ প্ৰদৰ্শন কৰিছে। কুসুমকুমাৰী আৰু সেউতী
দুয়ো দুৰ্বৃত্তৰ কবলত বন্দিনী হৈ থকা আৰু কুসুমে নেঘেৰীটিঙৰ
দ'লত আৰু সেউতীয়ে শিৱদ'লত আশ্ৰয় লোৱা একে ধৰণৰ ঘটনাই
কাহিনীৰ বৈচিত্ৰ্য হ্ৰাস কৰিছে। কুসুমকুমাৰী-প্ৰমোদকুমাৰৰ পবিত্ৰ
প্ৰেমৰ বিপৰীতে বিধৱা ৰূপহীৰ লগত দুৰ্গাচৰণ আৰু বসন্ত বেনাৰ্জীৰ
অবৈধ আৰু ঘৃণনীয় যৌনাসক্তি, ব্যাভিচাৰ আৰু হত্যাকাণ্ড বৰ্ণনা কৰিছে।
এনে পাশৱিক ইন্দ্ৰিয়ালুতাৰ শেষ ফল যে ভয়াৱহ তাক ৰূপহীৰ
পৰিণামৰ যোগেদি দেখুৱাইছে।

নবীনচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্যৰ **চন্দ্ৰপ্ৰভা** (১৯০৮) এই শতাব্দীৰ প্ৰথম
দশকৰ প্ৰথম সামাজিক উপন্যাসিকা। কাহিনীৰ নায়কে আনৰ ছলনাপূৰ্ণ

কথাত বিশ্বাস কৰি ভুল ধাৰণাৰ বশবৰ্ত্তী হৈ নায়িকাক উপেক্ষা আৰ অবজ্ঞা কৰি শেষত নিজৰ ভুল বুজিব পাৰে আৰু অনুতপ্ত হৈ পুন নায়িকাক কাষ চপাই লয়। এই কাৰণেই লিখকে ভ্ৰান্তিমূলক উপন্যা বুলি ইয়াক অভিহিত কৰিছে। কাহিনী

চন্দ্ৰপ্ৰভা

নায়িকাৰ নাম চন্দ্ৰপ্ৰভা। মাতৃহীনা চন্দ্ৰপ্ৰভ যথাসময়ত শিক্ষিত চৰিত্ৰবান যুৱক প্ৰসন্নৰ লগত বিয়া হয়। সাধাৰণ যৌতুকত সৰহ অয়-অলংকাৰ দিব নোৱাৰিলে ধনী শহুৰেকৰ ঘৰত বোৱাৰী যি অৱস্থা হয়, আৰু যদি সেই ঘৰত বিধবা, স্বামী-পৰিত্যক্তা স্বামীগৃহলৈ যাব নোখোজা ননদ থাকে, তেন্তে বোৱাৰী পদে পদে যি বিপদ সন্মুখীন হব লগা হয় চন্দ্ৰপ্ৰভাৰ ভাগ্যতো সেয়ে ঘটিল। ঈৰ্ষাপৰায় নন্দেক প্ৰভাৱতীৰ ষড়যন্ত্ৰত প্ৰসন্নই চন্দ্ৰপ্ৰভাৰ চৰিত্ৰত সন্দেহ ক ঘৰৰ পৰা আঁতৰি গুচি গ'ল আৰু সেই সুবিধাতে চন্দ্ৰপ্ৰভাক শাহুৰে বাপেকক শোধাই দিবলৈ সুযোগ পালে। পতিপৰায়ণা, সৰলা চন্দ্ৰপ্ৰভ জীৱন দুখৰ ডাৱৰে আবৰি ধৰিলে। বাপেকৰো মৃত্যু ঘটিল কিন্তু শেষত চন্দ্ৰপ্ৰভাৰ সখী মালতীৰ মধ্যস্থতাত প্ৰসন্নৰ লগ চন্দ্ৰপ্ৰভাৰ পুনৰ মিলন হয়। মালতীয়ে প্ৰমাণ সহকাৰে প্ৰসন্নৰ ভু ধাৰণা অপসাৰণ কৰে। অনুতপ্ত প্ৰসন্নই চন্দ্ৰপ্ৰভাৰ ওচৰত তে নিষ্ঠুৰ ব্যৱহাৰৰ কাৰণে ক্ষমা খুজি প্ৰসন্ন চিত্তেৰে পত্নীক আঁকোৱালি লয়। কাহিনীৰ এয়ে চমু বিৱৰণ। ছয়টা সৰু সৰু অধ্যায়ত কাহিনীটো পৰিণতি প্ৰদৰ্শন কৰিছে। আন কথাত ইয়াক এটি দীঘল গল্প বুলি কলেও ভুল নহব।

কম পৰিধিৰ ভিতৰতে আমাৰ গাঁৱৰ সামাজিক জীৱনৰ এটি দিশ দাঙি ধৰাত লিখক সফলকাম হৈছে বুলি কব লাগিব। সহজ সৰল ভাৱে কাহিনী বৰ্ণাইছে। চৰিত্ৰৰ বিশ্লেষণ নাই, নাইবা চৰিত্ৰ কেইটাক স্বকীয়ভাৱে আত্মপ্ৰকাশ কৰিবলৈ সুবিধা দিয়া নাই সকলো কথা লিখকৰ দৃষ্টিভঙ্গীৰে বৰ্ণনা কৰি গৈছে। সেই কাৰণে সংলাপৰ প্ৰয়োগ যৎসামান্যহে দেখা যায়। কিন্তু এই অকণমান উপন্যাসখনৰ এটা বিশেষ গুণ চকুত পৰে যে ইয়াত সমাজ সংস্কাৰৰ

আদৰ্শই লিখকৰ দৃষ্টি বিকৃত কৰা নাই আৰু অপ্ৰয়োজনীয় নীতিকথাই কাহিনী ভাৰাক্ৰান্ত কৰা নাই।

চিন্তাহৰণ পাটগিৰিৰ **সংসাৰ-চিত্ৰ** তৃতীয় দশকৰ প্ৰাৰম্ভিক ৰচনা। ১৯২১ চনত ইয়াৰ প্ৰথম সংস্কৰণটো প্ৰকাশ হয় যদিও এই উপন্যাসত প্ৰত্যক্ষভাৱে লিখক সমাজ-সমালোচনাত অৱতীৰ্ণ হোৱা নাই, তথাপি কাহিনীৰ ৰূপ আৰু পৰিণতিয়ে সেই সময়ৰ গাঁৱলীয়া পাৰিবাৰিক জীৱনত প্ৰচলিত হৃদয়হীন নিষ্ঠুৰ

সংসাৰ-চিত্ৰ

ৰীতিলৈ পাঠকৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰে। আমাৰ সমাজত বোৱাৰীক একপ্ৰকাৰ দাসী ৰূপেই শাহু-শহুৰে ব্যৱহাৰ কৰিছিল। প্ৰবাদ বাক্যই 'শাহুৱে গৰকা (গছকা) বোৱাৰী' বাবলৈ যি নিৰ্দ্দেশ দিছে তাৰ পৰাই বোৱাৰীক কেনে দৃষ্টিৰে চোৱা হৈছিল অনুমান কৰিব পাৰি। মাক-বাপেকৰ স্নেহময় বুকুৰ পৰা এজনী কোমল বয়সীয়া ছোৱালীক আঁতৰাই নি শাহু-শহুৰে গৃহস্থালিৰ সকলো বোজা জাপি দি হৃদয়হীন ভাৱে ব্যৱহাৰ কৰাৰ ফলত অকালতে ফুল যেন কুমলীয়া বোৱাৰীৰ জীৱন মৰহি যায়। 'সংসাৰ-চিত্ৰত' লিখকে আমাৰ পাৰিবাৰিক জীৱনৰ এনে এটা কৰুণ ব্যাথাভৰা দিশৰ চিত্ৰ অঙ্কন কৰিছে।

অমূল্য আৰু প্ৰতিমা—এই যোৰা নৱবিৱাহিত দম্পতিক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই কাহিনী গঢ়ি উঠিছে। উচ্চ শিক্ষিত অমূল্যই নৱবিবাহিত পত্নী প্ৰতিমাক শাহু-শহুৰক শুশ্ৰূষা কৰিবৰ কাৰণে গাঁৱৰ ঘৰত এৰি থৈ চৰকাৰী কামত প্ৰবাসত অকলশৰে থাকিবলৈ লয়। শহুৰ-শাহু আৰু নন্দেকৰ অত্যাচাৰ আৰু হৃদয়হীন ব্যবহাৰত ন বোৱাৰী প্ৰতিমাৰ অৱস্থা দিনক দিনে শোচনীয় হৈ পৰে আৰু শেষত সান্নিক জ্বৰত অকালতে বিনা চিকিৎসাই, বিনা শুশ্ৰূষাই মৃত্যুমুখত পৰে। অমূল্যই অত্যাচাৰৰ কথা চিঠিৰ যোগেদি গম পায়ো পিতামাতাৰ কাৰ্য্যৰ বিৰুদ্ধে প্ৰতিবাদ কৰিবলৈ বা কিবা প্ৰতিকাৰ কৰিবলৈ কুণ্ঠাবোধ কৰিছিল। কিন্তু পাছত ছুটিত ঘৰলৈ আহি পত্নীৰ মৃত্যুৰ সকলো বিবৰণ পায় আৰু চাকৰি আৰু ঘৰ সংসাৰ পৰিত্যাগ কৰি সন্যাসী হয়।

কাহিনীটোৰ ৰূপৰেখা বৰ ক্ষীণ আৰু গঠনৰীতি বৰ দুৰ্ব্বল। ঘটনা
কোনো জটিলতা নাই আৰু প্লট ৰচনাৰো বিশেষ প্ৰযত্ন দেখা নাযায়। চৰি
সৃষ্টিৰ প্ৰয়াসো নাই বুলিলেই হয়। কাহিনীৰ বৈচিত্ৰ্য বঢ়াবলৈকে হ
বা ঘটনাৰ ৰহস্যময়তা আৰোপ কৰিবলৈকে হওক লিখকে দুই এঠাই
স্বপ্নৰ প্ৰয়োগ কৰিছে, কিন্তু স্বপ্নদৰ্শনৰ যি বিৱৰণ দিছে সি স্বাভাবি
নহয়। চিনেমা বা থিয়েটাৰত দেখা দৰে সংলগ্নতাপূৰ্ণ ঘটনা বা কাহি
স্বপ্নত দেখা নাযায়। স্বপ্ন সদায় অসংলগ্ন। কাহিনীটোত অমূল্য আ
প্ৰতিমাৰো প্ৰেম আৰু দাম্পত্য জীৱনৰ কোনো চিত্ৰ নাই, স্বামী-স্ত্ৰী হলে
তেওঁলোকৰ সম্পৰ্ক নিৰ্জীৱ আৰু বৈচিত্ৰ্যহীন। পত্নীৰ ওপৰত পিতা-মা
অত্যাচাৰৰ কথা শুনিও যি অমূল্যই পত্নীক নৈতিক উপদেশ দিয়েই স্বামী
কৰ্ত্তব্য শেষ হোৱা বুলি ভাবিছিল সেই অমূল্যই পত্নীৰ মৃত্যুত সন্যাসী
ঘৰ-সংসাৰ এৰি যোৱা মানসিক অৱস্থা আৰু বহু বছৰৰ মূৰত সন্যাসী ৰূপ
নিজ গাঁৱলৈ উভতি আহি পত্নীক দাহ কৰা ঠাইতে কুটীৰ সাজি 'সাম
অৱস্থান আৰু পুনৰ নিৰুদ্দেশ বিশ্বাসযোগ্য ভাৱে উপস্থাপিত হোৱা নাই
মুঠতে উপন্যাস হিচাপে 'সংসাৰ চিত্ৰ' আস্বাদনীয় হোৱা নাই যদিও আম
পাৰিবাৰিক জীৱনৰ এটি তামসিক দিশৰ ওপৰত আলোকপাত কৰিব
কিছু পৰিমাণে সক্ষম হৈছে। সমাজ সংস্কাৰৰ সন্তীয়া আদৰ্শবাদৰ আঁচনি
কাহিনী ভাৰাক্ৰান্ত হোৱা নাই আৰু সহজ নৈতিক উপদেশৰ বিৰক্তিক
বৰ্ণনাও নাই। অৱশ্যে উপন্যাসৰ অপৰিহাৰ্য্য চৰিত্ৰ সৃষ্টি, কাহিনীৰ বৈচি
আৰু গভীৰ অন্তৰ্দৃষ্টি ইয়াত নাই।

দণ্ডীধৰ সোণোৱালৰ 'চপলা' (১৯২২) তৃতীয় দশকৰ আদিতা
এখপিঠীয়া সামাজিক উপন্যাস। এই উপন্যাসখনত দুষ্টা পত্নীৰ প্ৰভাৱ
কেনেকৈ স্ত্ৰৈণ-স্বামীৰ চাৰিত্ৰিক অধঃপতন, পাৰিবাৰিক অশান্তি আ

চপলা শেষত গৃহস্থালি ধ্বংসপ্ৰাপ্ত হয় তাৰ এটি চি
দাঙি ধৰা হৈছে। কাহিনীৰ নায়িকা চপলা; ত
মহীধৰৰ গৃহিণী। কিন্তু গৃহিণীৰ থাকিব লগীয়া গুণ তাইৰ একো নাই
তাই নিৰ্দ্দয়া, ঘোৰ স্বাৰ্থপৰ আৰু মুখৰা। বাপেকৰ মৃত্যুৰ পাছত মাহী
মাকে সতীয়া পুতেক গঙ্গাধৰক সৰহভাগ সম্পত্তিৰ পৰা বঞ্চিত কৰি নিজ

তেক মহীধৰক দিয়ে। দুখীয়া গঙ্গাধৰৰ অকাল মৃত্যু হয় আৰু ঘৈণীয়েকেও
চিৰে স্বামীক অনুগমন কৰে। ঘাত-মাউৰা লৰা দুটা মহীধৰে, সমাজৰ
নাৰ ভয়ত, চপাই ললে যদিও ঘৈণীয়েক চপলাৰ প্ৰৰোচনা আৰু
ভাৱৰ বশৱৰ্ত্তী হৈ অকথ্য অত্যাচাৰ কৰিবলৈ ধৰে। ফলত কিছুদিনৰ
পিছাকৈ গঙ্গাধৰৰ দুৱোটা লৰা পলাই যায়। ডাঙৰটো লৰা কিৰণে
ৰ দ্বাৰা আত্মপ্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হয় আৰু ভায়েক মইনাও
ত লগ লাগে। মহীধৰৰ নিজৰ লৰা-ছোৱালী মাক-বাপেকৰ কুশিক্ষা
ক কু-আদৰ্শৰ ফলত বিলাসী আৰু চৰিত্ৰহীন হৈ ঘৰ বাৰী এৰি বনবীয়া
। চপলাৰ বিষবাষ্পত মহীধৰৰ ঘৰ-সংসাৰ জহি যাবলৈ ধৰে—
ধিয়ে আক্ৰমণ কৰে। কাহিনীৰ শেষৰ ফালে গঙ্গাধৰৰ বৰ পুতেক
ণে কেনেকৈ আত্মচেষ্টাৰ বলত এখন নতুন স্নেহময় সংসাৰ গঢ়ি ভায়েক
না, মহিধৰৰ দ্বাৰা পৰিত্যক্তা বিধৱা পেহীয়েক আৰু শেষত মহীধৰৰ
নীয়া চৰিত্ৰহীন লৰা-ছোৱালী হালকো আশ্ৰয় দি সজ পথলৈ আনে তাক
খুৱাইছে। সহায় সম্বলহীন, ব্যাধিগ্ৰস্ত মহীধৰ আৰু চপলাই শেষত
নুতপ্ত হৈ কিৰণহঁতক ক্ষমা খোজে আৰু থানবান হৈ যোৱা ঘৰখন
কৌ যোৱা লাগে।

গঙ্গাধৰৰ মৃত্যুদৃশ্যত কাহিনী আৰম্ভ কৰি লিখকে একাদিক্ৰমে ঘটনাৰ
বিৱৰণ দি গৈছে। মাজে মাজে পাঠকক উদ্দেশ্য কৰি বা তেওঁতে ভেজালৈ
নৈতিক আৰু সাংসাৰিক উপদেশৰ ৰকলা নেমেলাকৈ থকা নাই। কাহিনীৰ
শেষ হোৱা অলপ খৰখেদা আৰু কৃত্ৰিম নোহোৱাকৈ থকা নাই। মহীধৰৰ
অৱস্থা কেনেকৈ পৰি আহিল, নাইবা সাৰথিবিহীন ঘাত-মাউৰা কিৰণে
কেনেকৈ নিজকে প্ৰতিষ্ঠা কৰিলে, আৰু গুণৱতী (মহীধৰৰ জীয়েক)
আৰু কান্তিৰামক (মহীধৰৰ পুতেক) কিৰণে কেনেকৈ উদ্ধাৰ কৰি আশ্ৰয়
দিলে—এই বোৰ কথা উপস্থাপন কৰোঁতে কাৰ্য্যকাৰণ সম্পৰ্ক স্পষ্টভাৱে
প্ৰদৰ্শন কৰা নাই। কাহিনীৰ পটভূমি অতি সংকীৰ্ণ। লিখকৰ স্বকীয়
জীৱনবোধৰ ইঙ্গিত নাই, সামাজিক জীৱন এটি মামুলি নীতিবোধে লিখকৰ
লিখনি পৰিচালনা কৰিছে। চৰিত্ৰৰ মানসিক সংঘাত নাই, চৰিত্ৰৰ সংলাপ
আৰু কাৰ্য্যৰ প্ৰত্যক্ষ চিত্ৰৰ পৰিৱৰ্ত্তে লিখকে নিজ বৰ্ণনা দিবলৈ যোৱাত

কাহিনীটোৰ ৰূপৰেখা বৰ ক্ষীণ আৰু গঠনৰীতি বৰ দুৰ্ব্বল। ঘটন কোনো জটিলতা নাই আৰু প্লট ৰচনাবো বিশেষ প্ৰযত্ন দেখা নাযায়। চৰি সৃষ্টিৰ প্ৰয়াসো নাই বুলিলেই হয়। কাহিনীৰ বৈচিত্ৰ্য বঢ়াবলৈকে হ বা ঘটনাৰ ৰহস্যময়তা আৰোপ কৰিবলৈকে হওক লিখকে দুই এঠাই স্বপ্নৰ প্ৰয়োগ কৰিছে, কিন্তু স্বপ্নদৰ্শনৰ যি বিৱৰণ দিছে সি স্বাভাবি নহয়। চিনেমা বা থিয়েটাৰত দেখা দৰে সংলগ্নতাপূৰ্ণ ঘটনা বা কাহি স্বপ্নত দেখা নাযায়। স্বপ্ন সদায় অসংলগ্ন। কাহিনীটোত অমূল্য অ প্ৰতিমাবো প্ৰেম আৰু দাম্পত্য জীৱনৰ কোনো চিত্ৰ নাই, স্বামী-স্ত্ৰী হলে তেওঁলোকৰ সম্পৰ্ক নিৰ্জ্জীৱ আৰু বৈচিত্ৰ্যহীন। পত্নীৰ ওপৰত পিতা-মাত অত্যাচাৰৰ কথা শুনিও যি অমূল্যই পত্নীক নৈতিক উপদেশ দিয়েই স্বামী কৰ্ত্তব্য শেষ হোৱা বুলি ভাবিছিল সেই অমূল্যই পত্নীৰ মৃত্যুত সন্ন্যাসী ঘৰ-সংসাৰ এৰি যোৱা মানসিক অৱস্থা আৰু বহু বছৰৰ মূৰত সন্ন্যাসী ৰূপ নিজ গাঁৱলৈ উভতি আহি পত্নীক দাহ কৰা ঠাইতে কুটীৰ সাজি 'সামা অৱস্থান আৰু পুনৰ নিৰুদ্দেশ বিশ্বাসযোগ্য ভাৱে উপস্থাপিত হোৱা নাই মুঠতে উপন্যাস হিচাপে 'সংসাৰ চিত্ৰ' আস্বাদনীয় হোৱা নাই যদিও আম পাৰিবাৰিক জীৱনৰ এটি তামসিক দিশৰ ওপৰত আলোকপাত কৰিবলৈ কিছু পৰিমাণে সক্ষম হৈছে। সমাজ সংস্কাৰৰ সস্তীয়া আদৰ্শবাদৰ আঁচনি কাহিনী ভাৰাক্ৰান্ত হোৱা নাই আৰু সহজ নৈতিক উপদেশৰ বিৰক্তিক বৰ্ণনাও নাই। অৱশ্যে উপন্যাসৰ অপৰিহাৰ্য্য চৰিত্ৰ সৃষ্টি, কাহিনীৰ বৈচি আৰু গভীৰ অন্তৰ্দৃষ্টি ইয়াত নাই।

দণ্ডীধৰ সোণোৱালৰ 'চপলা' (১৯২২) তৃতীয় দশকৰ আদিভা এখনপিঠীয়া সামাজিক উপন্যাস। এই উপন্যাসখনত দুষ্টা পত্নীৰ প্ৰভাৱৰ কেনেকৈ স্ত্ৰৈণ-স্বামীৰ চাৰিত্ৰিক অধঃপতন, পাৰিবাৰিক অশান্তি আৰ

চপলা

শেষত গৃহস্থালি ধ্বংসপ্ৰাপ্ত হয় তাৰ এটি চিত্ৰ দাঙি ধৰা হৈছে। কাহিনীৰ নায়িকা চপলা; তাই মহীধৰৰ গৃহিণী। কিন্তু গৃহিণীৰ থাকিব লগীয়া গুণ তাইৰ একো নাই। তাই নিৰ্দ্দয়া, ঘোৰ স্বাৰ্থপৰ আৰু মুখৰা। বাপেকৰ মৃত্যুৰ পাছত মাহী মাকে সতীয়া পুতেক গঙ্গাধৰক সৰহভাগ সম্পত্তিৰ পৰা বঞ্চিত কৰি নিজৰ

তেক মহীধৰক দিয়ে। দুখীয়া গঙ্গাধৰৰ অকাল মৃত্যু হয় আৰু ঘৈণীয়েকেও চিতাৰে স্বামীক অনুগমন কৰে। ঘাত-মাউৰা লৰা দুটা মহীধৰে, সমাজৰ নাৰ ভয়ত, চপাই ললে যদিও ঘৈণীয়েক চপলাৰ প্ৰৰোচনা আৰু প্ৰভাৱৰ বশৱৰ্ত্তী হৈ অকথ্য অত্যাচাৰ কৰিবলৈ ধৰে। ফলত কিছুদিনৰ পাপিছাকৈ গঙ্গাধৰৰ দুয়োটা লৰা পলাই যায়। ডাঙৰটো লৰা কিৰণে ষ্টাৰ দ্বাৰা আত্মপ্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হয় আৰু ভায়েক মইনাও হত লগ লাগে। মহীধৰৰ নিজৰ লৰা-ছোৱালী মাক-বাপেকৰ কুশিক্ষা ক কু-আদৰ্শৰ ফলত বিলাসী আৰু চৰিত্ৰহীন হৈ ঘৰ বাৰী এৰি বননীয়া ন। চপলাৰ বিষবাষ্পত মহীধৰৰ ঘৰ-সংসাৰ জহি যাবলৈ ধৰে— াধিয়ে আক্ৰমণ কৰে। কাহিনীৰ শেষৰ ফালে গঙ্গাধৰৰ বৰ পুতেক ৰণে কেনেকৈ আত্মচেষ্টাৰ বলত এখন নতুন স্নেহময় সংসাৰ গঢ়ি ভায়েক ইনা, মহিধৰৰ দ্বাৰা পৰিত্যক্তা বিধবা পেহীয়েক আৰু শেষত মহীধৰৰ ননীয়া চৰিত্ৰহীন লৰা-ছোৱালী হালকো আশ্ৰয় দি সজ পথলৈ আনে তাক দেখুৱাইছে। সহায় সম্বলহীন, ব্যাধিগ্ৰস্ত মহীধৰ আৰু চপলাই শেষত অনুতপ্ত হৈ কিৰণহঁতক ক্ষমা খোজে আৰু থানবান হৈ যোৱা ঘৰখন আকৌ যোৱা লাগে।

গঙ্গাধৰৰ মৃত্যুদৃশ্যত কাহিনী আৰম্ভ কৰি লিখকে একাদিক্ৰমে ঘটনাৰ বিৱৰণ দি গৈছে। মাজে মাজে পাঠকক উদ্দেশ্য কৰি বা তেওঁতে ভেজালৈ নৈতিক আৰু সাংসাৰিক উপদেশৰ বকলা নেমেলাকৈ থকা নাই। কাহিনীৰ শেষ হোৱা অলপ খৰখেদা আৰু কৃত্ৰিম নোহোৱাকৈ থকা নাই। মহীধৰৰ অৱস্থা কেনেকৈ পৰি আহিল, নাইবা সাৰথিবিহীন ঘাত-মাউৰা কিৰণে কেনেকৈ নিজকে প্ৰতিষ্ঠা কৰিলে, আৰু গুণৱতী (মহীধৰৰ জীয়েক) আৰু কান্তিৰামক (মহীধৰৰ পুতেক) কিৰণে কেনেকৈ উদ্ধাৰ কৰি আশ্ৰয় দিলে—এই বোৰ কথা উপস্থাপন কৰোঁতে কাৰ্য্যকাৰণ সম্পৰ্ক স্পষ্টভাৱে প্ৰদৰ্শন কৰা নাই। কাহিনীৰ পটভূমি অতি সংকীৰ্ণ। লিখকৰ স্বকীয় জীৱনবোধৰ ইঙ্গিত নাই, সামাজিক জীৱন এটি মামুলি নীতিবোধে লিখকৰ লিখনি পৰিচালনা কৰিছে। চৰিত্ৰৰ মানসিক সংঘাত নাই, চৰিত্ৰৰ সংলাপ আৰু কাৰ্য্যৰ প্ৰত্যক্ষ চিত্ৰৰ পৰিবৰ্ত্তে লিখকে নিজ বৰ্ণনা দিবলৈ যোৱাত

ঘটনা আৰু চৰিত্ৰবোৰ উজ্জ্বল হোৱাত বাধা পৰিছে। তথাপি আম পাৰিবাৰিক জীৱনৰ এটি চিত্ৰ এই কাহিনীৰ মাজেদি সহজ-সৰলভা পৰিস্ফুট হৈছে। সকলো কেইটা চৰিত্ৰৰ ভিতৰত নায়িকা চপলা আ স্ত্ৰৈণ স্বামী মহীধৰে পাঠকৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰে।

১৯২৪ চনত প্ৰকাশ হোৱা 'লীলা' পণ্ডিত ভৱদেৱ ভাগৱতী উপন্যাস ৰচনাৰ একমাত্ৰ প্ৰয়াস। উপন্যাসিকা খনত প্ৰেমৰ এটি স চিত্ৰ আঁকিবলৈ প্ৰয়াস কৰিছে। খুড়াকৰ ঘৰত ডাঙৰ-দীঘল হো পিতৃমাতৃহীন যুৱক লাৱণ্যৰ লগত ওচৰচুবুৰীয়া ললিত চৌধুৰীৰ ক

লীলা

লীলাই পিতৃ নিৰ্ব্বাচিত দৰাক উপেক্ষা কৰি বিবাহ আগে-আগে প্ৰেমৰ অমৃত অন্বেষণত অনিশ্চি ভৱিষ্যতৰ ওপৰত ভৰসা কৰি ঘৰৰ পৰা ওলাই যায়। কিন্তু বে দূৰ আগবাঢ়িবলৈ নৌ পাওঁতেই নিশা গভীৰ অৰণ্যপথত পৰস্পৰৰ প বিচ্ছিন্ন হৈ পৰে। অশেষ কষ্টৰ পাছত বহু দিনৰ মূৰত আকস্মিকভা তেওঁলোকৰ পুনৰ কেনেকৈ দেখাদেখি হয় আৰু মিলন হয়, কাহিনী পাছৰ ছোৱাত তাকেই বৰ্ণনা কৰিছে।

দৰাচলতে এই কাহিনীটো উপন্যাসৰ স্তৰলৈ উঠা নাই, আখ্যান স্তৰতে ৰ'ল। হাবিৰ মাজত বাট হেৰুৱাই এৰাএৰি হোৱা আৰু বহু ছদ্মবেশত অজ্ঞাত বাস খাটি শেষত আকস্মিকভাৱে মিলন ঘটা কথাটো আমাক নল-দময়ন্তী বা শ্ৰীবৎসচিন্তাৰ পৌৰাণিক আখ্যানটোলৈ মনত পেলাই দিয়ে। ঘটনাৱলীৰ পটভূমিবৰ্ণনাৰ ঠাচ অলপ কাব্যগন্ধী আৰ সংস্কৃত প্ৰভাৱিত। তলৰ বাক্যটিয়ে এটা নিদৰ্শন:

"যাৰ জীৱনৰ আদি ছোৱাত অন্নকষ্ট বোলা কথাটি নিশাৰ সপোনৰ দৰে অমূলক আছিল, যাৰ মনৰ প্ৰফুল্লতাই ভোমোৰাৰ গুণ-গুণ গানত আৰু সুশীতল সমীৰণৰ সম্ভাষণত আপ্যায়িত হৈ সৰোবৰৰ বিমল পানীৰ ওপৰত উলাহতে নাচি বাগি থকা পদ্মিনীৰ প্ৰফুল্লতাকো উপহাস কৰিছিল সেই লীলাৰ আজি কি বিপন্ন অৱস্থা।" —এইটো উপন্যাসৰ উপযো ৰচনাৰীতি নহয়।

কমলেশ্বৰ চলিহাৰ 'প্ৰিয়া' সম্ভৱত চতুৰ্থ দশকৰে ৰচনা। প্ৰকাশিত

পুথিৰ ক'তো চন তাৰিখ নাই। কিন্তু কাহিনীৰ পৰিবেশলৈ চাই ইয়াক দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ কেবা বছৰো আগৰ ৰচনা বুলি অনুমান হয়। লম্পট ব্যৱসায়ী নৰেন্দ্ৰই আৰ্থিক অনাটনত ব্যতিব্যস্ত বৃদ্ধ মহেশ্বৰ বৰুৱাক সহায় কৰাৰ ছলেৰে তেওঁৰ ৰূপৱতী জীয়েক শৰ্ম্মিষ্ঠাক হাত কৰিবলৈ ষড়যন্ত্ৰ কৰে। ইচ্ছাকৃত মটৰ দুৰ্ঘটনাত বৃদ্ধক আহত কৰি জীয়েকৰ

প্ৰিয়া

পৰা তেওঁক বিচ্ছিন্ন কৰে আৰু জলবায়ু পৰিবৰ্ত্তনৰ প্ৰয়োজন দেখুৱাই বৃদ্ধক দূৰলৈ পঠাই দিয়ে। কিন্তু চৰিত্ৰৰ দৃঢ়তাৰ বলত শৰ্ম্মিষ্ঠাই আত্মৰক্ষা কৰে যদিও গৃহহীনা আৰু সম্বলহীনা অৱস্থাত তাইক পৰিত্যাগ কৰাত পৰেশ নামৰ আদৰ্শবান যুৱকে বহু অন্বেষণৰ পাছত তাইক উদ্ধাৰ কৰে। এসময়ত নৰেন্দ্ৰৰ কুট কৌশলত মেৰ খাই শৰ্ম্মিষ্ঠাই পৰেশক ভুল বুজি অপদস্থ কৰিছিল যদিও শেষত তেওঁ একনিষ্ঠতাৰ প্ৰমাণ পাই সানন্দে গ্ৰহণ কৰে।

কাহিনীটোৰ বিকাশত স্বচ্ছন্দতা নাই, বহুক্ষেত্ৰত জপিয়াই গৈছে আৰু পোনপটীয়াভাৱে ঘটনা বৰ্ণনা নকৰি অকোৱা-পকোৱা ৰীতি গ্ৰহণ কৰাত সুখ-পাঠ্য হোৱা নাই। উপন্যাসৰ ভাষা আৰু ৰচনাৰীতিৰ সাৱলীলতা থকা প্ৰয়োজন। চলিহাৰ গদ্যৰীতি সেইফালৰ পৰা সুখ পাঠ্য নহয়, প্ৰত্যেক বাক্যত থমকি যাব লগা হয়। পাছত ৰচনা কৰা 'সুন্দৰৰ আঘাত' আৰু 'বালি-গড়া'ও এই দোষৰ পৰা মুক্ত নহয়। চৰিত্ৰবোৰ পুতলাৰ দৰে ব্যৱহৃত হৈছে। তথাপি আমাৰ সমাজত দৰিদ্ৰতাৰ সুবিধা লৈ চৰিত্ৰহীন ধনী লোকে অনাঘ্ৰাত কুসুমৰ দৰে পৱিত্ৰ ঘৰৰ ভিতৰৰ জীয়ৰী ছোৱালীকো কেনেকৈ পঙ্কিল পথলৈ টানি নিবলৈ চেষ্টা চলায় আৰু ৰক্ষণশীল সমাজৰ তথাকথিত ধুৰন্ধৰ সকলেও তেনে কাৰ্য্যত পাকে প্ৰকাৰে সহায় কৰে তাৰ এটি ৰূপ আমি ইয়াত পাওঁ। উপন্যাসৰ কলাত্মক অভিব্যক্তি নঘটিলেও ই সামাজিক সমস্যাৰ প্ৰকাশ।

স্নেহলতা বৰুৱাৰ 'বীণা' (১৯২৬) আৰু 'বেমেজালি' (১৯৩৪) পাৰিবাৰিক জীৱনৰ খুতি-নাতি চিত্ৰেৰে সজীৱ। সাধাৰণতে ঘৰুৱা জীৱনৰ পৰিবেশ, অৱস্থা আৰু বিভিন্ন দিশৰ সৰু সৰু কথাবোৰৰ লগত নাৰী সমাজখন অধিক পৰিচিত। সেই কাৰণে ঘৰ এখনৰ আভ্যন্তৰীণ

সুখ-দুখ, ৰং-ধেমালি, আলাপ-আলোচনাৰ ক্ষুদ্ৰ ক্ষুদ্ৰ চিত্ৰবোৰ ফুটাই তোলাত মহিলা লিখিকাৰ পাৰদৰ্শিতা বিশেষভাৱে চকুত পৰে। অষ্টাদশ-ঊনবিংশ শতাব্দীৰ ইংৰাজ মহিলা জেন অষ্টেনে পাৰিবাৰিক জীৱনৰ সৰু সৰু চিত্ৰবোৰ গাঁথি অনুপম উপন্যাস ৰচনা

বীণা, ৰেমেজালি

কৰিছিল। ঘৰুৱা কথা যে এনে মনোৰমকৈ উপন্যাসত প্ৰয়োগ কৰিব পৰা যায় তাক প্ৰমাণ কৰি দেখুৱালে সেই মহিলা ঔপন্যাসিকা গৰাকীয়ে। স্নেহলতা বৰুৱাৰ ঘৰুৱা চিত্ৰবোৰ সংযোজনাত ঠায়ে ঠায়ে অসংলগ্নতা আছে আৰু ঠায়ে ঠায়ে পাৰম্পৰ্য্যহীন যেন বোধ হয়; তথাপি অসমীয়া মধ্যবিত্ত জীৱনৰ খণ্ড খণ্ড চিত্ৰবোৰ সজীৱ আৰু বাস্তৱতাপূৰ্ণকৈ তেওঁ অঙ্কন কৰিছে। চৰিত্ৰবোৰৰ মনো-বিশ্লেষণৰ প্ৰয়াসো কাহিনীৰ ঠায়ে ঠায়ে লক্ষ্য কৰা যায়। লিখিকাই জীৱনৰ গভীৰ তললৈ ডুব মাৰি জীৱন-জলধিৰ ৰহস্যৰ মেৰপাকত সোমাবলৈ চেষ্টা কৰা নাই। কিন্তু আমাৰ প্ৰাত্যহিক জীৱনৰ উপৰিভাগত সচৰাচৰ যিবোৰ ঘটনা বা দৃশ্য চকুত পৰে সেইবোৰকে বিশ্লেষণ কৰি জীৱনৰ চিত্ৰ ফুটাই তুলিবলৈ লিখিকাই চেষ্টা কৰিছে। কিন্তু কাহিনী ৰচনাত বা কথাবস্তু নিৰ্ম্মাণত লিখিকাৰ প্ৰতিভা দৃষ্টি-গোচৰ নহয়; দুয়োখন উপন্যাসতে কাহিনীৰ স্পষ্ট ৰূপৰেখাৰ অভাৱ লক্ষ্য কৰা যায়। বহু ক্ষেত্ৰত অবান্তৰ কথা বা ঘটনাৰ সৰণা মাৰি মূল কাহিনীৰ পৰা আঁতৰি গৈছে। কাহিনীয়ে এটা সুস্থিৰ, নিটোল আৰু পৰিষ্কাৰ ৰূপ এখন উপন্যাসতো পৰিগ্ৰহ কৰা নাই!

আগতে কোৱা হৈছে যে, লিখিকাৰ প্ৰথম প্ৰকাশ 'বীণা'। হিন্দু সমাজৰ উচ্চ বৰ্ণৰ মাজত প্ৰচলিত বাল বিধৱাৰ সমস্যাই প্ৰধানকৈ এই উপন্যাসত আলোকিত হৈছে। তাৰ লগতে পমুৱা মুছলমানৰ থলুৱা লোকৰ ওপৰত জোৰ-জুলুম, স্ত্ৰী-শিক্ষাৰ অৱস্থা, নৈষ্ঠিকতাৰ নামত থকা কুসংস্কাৰ আদি বিষয়ো প্ৰাসঙ্গিকভাৱে আলোচিত হৈছে। নগৰৰ শিক্ষিত মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীক অৱলম্বন কৰি কাহিনীটো ৰচনা কৰা হৈছে। ঘটনাৰ আপাত পাৰম্পৰ্য্যহীনতা, স্থানৰ আকস্মিক পৰিবৰ্ত্তন আৰু পৰিস্থিতি—ৰচনাৰ অভাৱনীয় ৰূপে পাঠক মনত অপ্ৰয়াসে কাহিনীৰ গতি অনুসৰণ

কৰাত অসুবিধা জন্মালেও ঘৰুৱা চিত্ৰ-বৰ্ণনাত, আৰু মানসিক অৱস্থা বিশ্লেষণত লিখিকাৰ স্বাভাৱিক দক্ষতা অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি। পৰিস্থিতিৰ নাটকীয় উপস্থাপন-ৰীতি লিখিকাৰ অন্যতম প্ৰশংসনীয় বৈশিষ্ট্য। সংলাপ ৰচনাতো কৃত্ৰিম গাম্ভীৰ্য্য আৰু সাহিত্যিক ঠাচ পৰিহাৰ কৰি স্বাভাৱিক ৰীতি অনুসৰণ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। কিন্তু শব্দ সম্ভাৰত লিখিকা দৰিদ্ৰ নহয় যদিও বিশুদ্ধ বাক্য ৰচনাত দুৰ্ব্বলতা লক্ষ্য কৰা যায়। এই কাৰণেই ঠায়ে ঠায়ে ভাষাত উজুটি খাব লগা হয়।

কাহিনীৰ নায়িকা বীণা সম্ভ্ৰান্ত বংশজা বিধৱা। নৈষ্ঠিক হলেও উদাৰ দৃষ্টিসম্পন্ন বাপেক নগেন বৰুৱাই বিধৱা জীয়েকক চিৰকাল পৰৰ অনুগ্ৰহপ্ৰাৰ্থিনী হবলৈ নিদি কলিকতাৰ ব্ৰাহ্ম-বালিকা বিদ্যালয়ত শিক্ষাৰ্থে পঠায়। সখীয়েক অমিয়াৰ যোগেদি বীণাৰ লগত প্ৰকাশৰ পৰিচয় হয়। প্ৰকাশ নৈষ্ঠিক গোসাঁইৰ ল'ৰা, অমিয়াৰ ডাঙৰ ককায়েক, বিলাত ফেৰত যুৱক। কিন্তু বাপেকৰ বিনা অনুমতিত ঘৰৰ পইচা লৈ বিলাতলৈ যোৱাত ত্যাজ্য পুত্ৰ হয় আৰু বিলাতত থাকোঁতেই বালিকা পত্নীবো মৃত্যু হয়। বিলাতৰপৰা উভতি অহাৰ পাছতো যেতিয়া প্ৰকাশে সমাজত স্থান নেপাই কলিকতাতে কাল কটাব লগা হয় সেই সময়তে বীণাৰ লগত ঘনিষ্ঠতা বাঢ়ি যায়। ব্ৰাহ্ম স্কুলত শিক্ষা লাভ কৰি কুসংস্কাৰৰ পৰা বহু খিনি মুক্ত হলেও বীণাই সমাজে বিধান দিয়া বৈধব্য ব্ৰতৰ কথা সহজে পাহৰি প্ৰকাশক প্ৰকাশ্যে স্বামীৰূপে পাবলৈ বা গ্ৰহণ কৰিবলৈ সংকোচ বোধ নকৰাকৈ থকা নাই। এফালে হৃদয়ৰ আকৰ্ষণ, আনফালে সমাজিক নিষেধ, এই উভয় সঙ্কটত বীণাৰ মানসিক দ্বন্দ্বৰ চিত্ৰ লিখিকাই বিশ্লেষণ কৰিবলৈ প্ৰয়াস কৰিছে। অৱশেষত হৃদয় আৰু বিবেক দুয়োটাৰ সমৰ্থনত প্ৰকাশ আৰু বীণাৰ মিলন ঘটিছে।

লিখিকাই কাহিনীৰ ঠায়ে ঠায়ে নায়ক-নায়িকাৰ মানসিক ৰোমান্থনৰ যোগেদি অতীতক বৰ্ত্তমানলৈ টানি আনিছে। Flash back ৰীতি গ্ৰহণ কৰি অতীতক বৰ্ত্তমানৰ পৰিপ্ৰেক্ষাত থিয় কৰাইছে আৰু নায়ক-নায়িকাৰ মানসিক অৱস্থা আৰু ভাৱ-চিন্তাৰ পৰিচয় দিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। এনে প্ৰয়াস সেই সময়ৰ অসমীয়া উপন্যাসত অভিনৱ বুলি কব পাৰি।

পুৰুষ চৰিত্ৰতকৈ অমিয়া আৰু বীণা—এই প্ৰধান নাৰী চৰিত্ৰ দুটা অধিক সজীৱ আৰু সতেজ ৰূপত অঙ্কিত হৈছে। অমিয়াৰ ভ্ৰাতৃ-বৎসলতা আৰু তেওঁৰ দাম্পত্য জীৱনৰ মধুৰ আলাপ-আলোচনাৰ চিত্ৰও আকৰ্ষণীয় হৈছে। মুঠতে কিছু পৰিমাণে উদ্দেশ্যধৰ্ম্মী হলেও আৰু কাহিনী ৰচনাত যথেষ্ট দুৰ্ব্বলতা থাকিলেও, সমসাময়িক আন সামাজিক উপন্যাসৰ তুলনাত এই উপন্যাসখন আদৰণীয়।

'বেমেজালি' উপন্যাসৰ কাহিনী-ৰচনাতো বেমেজালি ঘটিছে মূল কাহিনীটোৱে গতি কৰিছে অমৰ নামৰ যুৱক এজনক কেন্দ্ৰ কৰি অমৰৰ মাকে তেওঁৰ সখীয়েকৰ জীয়েক মাধুৰীৰ লগত অমৰৰ বিয়া পাতিবৰ ইচ্ছা। কিন্তু অমৰে প্ৰথমে বিয়াৰ নামেই নুশুনে। কিন্তু যেতিয়া ঘটনাক্ৰমে ছোৱালীক দেখাৰ সুযোগ পালে তেতিয়া অমৰৰ ভীষ্ম-প্ৰতিজ্ঞাৰ ভেটি শিথিল হ'ল। ধীৰে ধীৰে মাধুৰীৰ প্ৰতি অমৰৰ টান বাঢ়ি যায়। কিন্তু যেতিয়া যথাবিধি বিয়াৰ প্ৰস্তাৱ আহিল তেতিয়া অমৰে পোনপটীয়া ভাৱে সন্মতি জনাবলৈ বেয়া বা লাজ পাই কিছুদিনৰ পাছতহে সম্ভৱ হব পাৰে বুলি আওপকীয়া মত দিয়ে পুতেকৰ আওপকীয়া মত ভুল বুজি বাপেকে বিয়াৰ প্ৰস্তাৱত অসন্মতি জনায়। হব খোজা বিয়াখন হঠাতে ভাগি যায়।

ইয়াৰ পাছত আমি অমৰক পাওঁ ৰাতিয়াৰ গাঁৱত। ৰাতিয়া অমৰহঁতৰ পুৰণি লগুৱা। হবলগীয়া আৰু অন্তৰেৰে কামনা কৰা বিয়াখন ভাঙি যোৱাত অমৰে যি বেদনা আৰু আঘাত পালে তাক পাতলাবৰ কাৰণে ৰাতিয়াৰ গাঁৱলৈ গ'ল। ৰাতিয়াৰ যৌৱনৰ প্ৰেয়সী এতিয়া বিধবা, সোণপাহীৰ ঘৰত আলহী হয়। প্ৰসঙ্গক্ৰমে বৰ্ণনা কৰিছে সোণপাহী আৰু ৰাতিয়াৰ যৌৱন কালৰ প্ৰেম-প্ৰীতিৰ ৰঙীণ স্বপ্ন। ধনী মৌজাদাৰে ভঙ্গ কৰি সোণপাহীক আঁতৰাই নিলে, মনৰ বেজাৰত ৰাতিয়া হ'ল গৃহত্যাগী। কিন্তু ৰাতিয়াই সোণপাহীক পাহৰি নগ'ল। বিধবা হোৱাৰ পাছত ৰাতিয়াই সোণপাহীৰ ঘৰখন থানথিত লগাই আকৌ নগৰলৈ গুচি আহিল। এই সোণপাহীৰ ঘৰতে অমৰ অতিথি। সোণপাহীৰ ডেকা পুতেক পুতাই। সি গাঁৱৰে ৰাঙলীক ভাল পাই।

সিহঁতৰ চকুতো মিলনৰ স্বপ্ন। কিন্তু অমৰৰ উপস্থিতিয়ে ঘটনাৰ সোঁত অন্যফালে ঢাল লোৱালে। নগৰীয়া ডেকাৰ পিন্ধন-উৰণ আৰু কথা বাৰ্ত্তাৰ চিকমিকনিত গাঁৱৰ আজলী হৰিণী ৰাঙলী মুগ্ধ হ'ল। পুতাইলৈ পাহৰিলে। কিন্তু শেষ মুহূৰ্ত্তত ৰাতিয়াই অমৰক আঁতৰাই নিলে। ৰাঙলী-পুতাইৰ পুনৰ মিল হ'ল জানো?—লিখিকা নীৰৱ। অমৰ জাহাজেদি নগৰলৈ উভতিল। জাহাজত আকস্মিক ভাৱে লগ পালে মাধুৰীক। কিন্তু তেতিয়াও জানো মিলনৰ পথ মুকলি আছে? এই প্ৰশ্নৰ উত্তৰ লিখিকাই দিয়া নাই।

কাহিনীটোৰ চমু ৰূপৰেখা এয়ে। কিন্তু এই কাহিনীটোৰ মাজত বহুতো সুৰুঙা ৰৈ গৈছে। ভাষাৰ অস্পষ্টতা, দুৰ্বোধ্যতা আৰু অশুদ্ধতাৰ কাৰণে বহু কথাই অনুমান কৰিব লগা হয়। চৰিত্ৰ বিকাশৰ কোনো প্ৰয়াস নাই। সোণপাহী-ৰাতিয়াৰ উপ-কাহিনীটোৰ লগত মূল কাহিনীৰ সম্পৰ্ক নাই, দুয়োটা স্বতন্ত্ৰ। অমৰৰ লগত ৰাঙলীৰ সম্পৰ্কও অনুমান সাপেক্ষ। বিভিন্ন চৰিত্ৰৰ কাৰ্য্যাৱলীও সঙ্গতিপূৰ্ণ ভাৱে ৰূপ দিব পৰা নাই।

দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ আগৰ আন এগৰাকী মহিলা ঔপন্যাসিকা হ'ল চন্দ্ৰপ্ৰভা শইকীয়ানী। চতুৰ্থ দশকৰ প্ৰাৰম্ভতে 'আবাহন'ত এওঁৰ 'আকুল-পথিক' নামৰ এটা দীৰ্ঘাবয়ৱ গল্প প্ৰকাশ হৈছিল। এই কাহিনীটো চুটি গল্প নুবুলি উপন্যাসিকা (novellet) বোলাহে অধিক সমীচীন হব। এই লিখিকাৰে

পিতৃভিঠা

১৯৩৭ চনত 'পিতৃভিঠা' প্ৰকাশ হয়। বদান্যতাৰ ফলত সৰ্ব্বস্ব হেৰুৱাই ঋণগ্ৰস্ত হোৱা মন্দৰ চমুৱাৰ একমাত্ৰ সন্তান মাধৱীয়ে মৃত পিতৃৰ সন্মান আৰু বংশ-মৰ্য্যাদা ৰক্ষা কৰিবলৈ, আৰু পিতৃ-পুৰুষৰ সাতাম-পুৰুষীয়া ভেটি উত্তমৰ্ণৰ হাতৰ পৰা উদ্ধাৰ কৰিবলৈ প্ৰেমাস্পদক ত্যাগ কৰিছে আৰু জীৱনৰ সুখ চিৰকালৰ কাৰণে দূৰলৈ ঠেলি পঠাইছে। মন্দৰ চমুৱাৰ অগাধ সম্পত্তি যি জনৰ ওচৰত ঋণ-দায়ত আবদ্ধ আছিল তেওঁৰে সন্তান মাধৱৰ লগত মাধৱীৰ আশৈশৱ ঘনিষ্ঠতা আৰু প্ৰীতি। মাধৱীৰ আশা আছিল যে অন্ততঃ পিতৃভেটিটো ৰক্ষা

কৰাত মাধৱে সহায়ৰ হাত আগবঢ়াব আৰু বাপেকক বুজাই মাধৱীৰ পিতৃভেটিটো ৰক্ষা কৰাত সহায় কৰিব। কিন্তু মাধৱে সেই বিষয়ত সম্পূৰ্ণ উদাসীনতা প্ৰকাশ কৰিলে আৰু নিজৰ শিক্ষা সাং কৰাৰ পাছত নিজৰ আৰ্জ্জনৰে মাধৱীক ঋণমুক্ত কৰাৰ বৃথা আশ্বাস দি দায়িত্ব সাৰে। মাধৱৰ পৰা শেষ মুহূৰ্ত্তলৈকে ঋণমুক্ত হবৰ কোনো সঁহাৰি নেপাই অপ্ৰত্যাশিত ভাৱে ঋণমুক্ত কৰিবলৈ আগবাঢ়ি অহা তেওঁলোকৰে এসময়ৰ মহৰী দামোদৰক বিয়া কৰিবলৈ প্ৰতিশ্ৰুত হয় আৰু সেইমতে দামোদৰৰ লগত বিয়াও হয়। শেষ মুহূৰ্ত্তত মাধৱে বিয়াৰ সংবাদ পাই উদ্‌ভ্ৰান্তৰ দৰে লৰি আহিছিল যদিও মাধৱীয়ে দামোদৰৰ প্ৰতি অকৃতজ্ঞ হব নুখুজিলে। অনুশোচনা আৰু বেজাৰত মাধৱ গৃহত্যাগী হ'ল আৰু অৱশেষত বিলাতলৈ গুচি গ'ল। যাবৰ সময়ত মাধৱীক আশ্বাস দি গ'ল মাধৱীৰ যদি কেতিয়াবা ডাঙৰ বিপদ হোৱা শুনে তেন্তে পুনৰ উভতি আহিব। কেবা বছৰো অতীত হ'ল, তথাপি মাধৱ উভতি নাহিল। মাধৱৰ পিতামাতাও বেজাৰত শয্যাশায়ী হ'ল। অৱশেষত মাধৱক ওভতাই আনিবলৈ মাধৱীয়ে মহাত্মা গান্ধীৰ দৰে অনশন আৰম্ভ কৰে আৰু তাৰ সংবাদ বিলাতলৈ পঠোৱা হয়। মাধৱীৰ কথা পাহৰিবলৈ 'পঞ্চ মকাৰ'ৰ উপাসনাত আত্মনিয়োগ কৰা মাধৱে হাঁওফাঁওত যক্ষ্মাৰ বীজাণু লৈ উদ্‌ভ্ৰান্ত ভাৱে উভতি আহে, কিন্তু অত্যধিক পৰিশ্ৰমত ঘৰ পায়ে যক্ষ্মাত আক্ৰান্ত হয়। দুৰ্ব্বলা মাধৱীয়ে অনশন ভঙ্গ কৰি মাধৱৰ শুশ্ৰূষাত লাগে। কিন্তু মাধৱ নেবাচে, দুৰ্ব্বল-শীৰ্ণা মাধৱীয়েও মাধৱক সিপুৰীলৈ অনুসৰণ কৰে।

কাহিনীটোৰ শেষৰ ছোৱাই কৃত্ৰিমৰূপ গ্ৰহণ কৰিছে। মাধৱক বিলাতৰ পৰা ওভতাই আনিবলৈ মাধৱীৰ অনশন, বিয়াৰ পাছত দামোদৰৰ অনুমতি লৈ মাধৱীৰ মাধৱৰ শয়ন গৃহত উপস্থিতি, কুৰি টকীয়া মহৰী দামোদৰে হঠাতে এক লাখ টকাৰে মাধৱীক ঋণমুক্ত কৰা, মাধৱীৰ অনশনৰ খবৰ শুনি অসুস্থ শৰীৰে মাধৱৰ গৃহাগমন, মাধৱৰ ব্যৱহাৰত ক্ষুব্ধ হৈ মাধৱীয়ে তেওঁক খোঁচা মাৰিবলৈ খেদি যোৱা আদি ভালেখিনি পৰিস্থিতিয়েই অতিৰঞ্জিত আৰু কৃত্ৰিম হৈছে।

দামোদৰে মাধৱীক আগৰে পৰা মৰমৰ চকুৰে চোৱাৰ কোনো আভাস নিদি হঠাতে একলাখ টকা প্ৰেমৰ বিনিময়ত অৰ্পণ কৰাও সহজে বিশ্বাসযোগ্য হোৱা নাই। মাধৱৰ ভাল পোৱাও প্ৰথম ছোৱাত আন্তৰিকতা বিহীন হৈ পৰিছে। মাধৱীৰ আৰ্থিক কষ্ট, দাৰিদ্ৰ্য আৰু ভেটিকণো উচ্ছন্ন যোৱাৰ সংবাদ পায়ো আৰু তাইৰ পৰা সহায় সহানুভূতি বিচৰা একাধিক চিঠি পায়ো মাধৱ নিৰ্ব্বিকাৰ আৰু উদাসীন। পাছত মাধৱীয়ে তেওঁক নিষ্ঠুৰতাৰ কথা সোঁৱৰাই দিওঁতেও হাঁহি-তামাচা কৰি উৰাই দিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। মাধৱৰ এনে নিষ্ঠুৰ আৰু উদাসীন ব্যৱহাৰৰ পৰিপ্ৰেক্ষাত তেওঁৰ পাছৰ উদ্‌ভ্ৰান্ত, প্ৰেম-পাগল অৱস্থা কৃত্ৰিম হৈ পৰিছে।

মহিলা ঔপন্যাসিকাৰ ভিতৰত সুপ্ৰভা গোস্বামীৰ নামো প্ৰসঙ্গক্ৰমে উল্লেখ কৰিব পাৰি। এওঁৰ **'মাটিৰ মোহ'** পাল বাৰ্কৰ 'গুড আৰ্থ'ৰ চমু ৰূপান্তৰ। তেওঁ চাৰ্লভেটিচৰ অমৰ ৰচনা 'ডনকুইক্‌ছোট'ৰ চমু অসমীয়া ৰূপো প্ৰকাশ কৰিছে।

(২)

সমাজ-সমালোচনাধৰ্ম্মী উপন্যাস

আগতে উল্লেখ কৰি অহা হৈছে যে ১৯২০-১৯৪০ৰ ভিতৰত উদ্ভৱ হোৱা ঔপন্যাসিক কেইগৰাকীৰ ভিতৰত দৈৱচন্দ্ৰ তালুকদাৰ আৰু দণ্ডিনাথ কলিতা—এই দুজনেই বিশেষভাৱে উল্লেখযোগ্য। এই কালছোৱা জাতীয় জাগৰণ আৰু স্বাধীনতা আন্দোলনৰ সময়, গতিকে সমাজ-সংস্কাৰৰ আদৰ্শই আৰু জাতীয় উন্নতিৰ পৰিকল্পনাই লিখকসকলক এই সময়ত অনুপ্ৰাণিত কৰিছিল। তালুকদাৰ আৰু কলিতাই তেওঁলোকৰ উপন্যাসৰ যোগেদি সমাজৰ আৱৰ্জ্জনাৰ প্ৰতি পাঠকৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে আৰু সংস্কাৰ আৰু উন্নতিৰ পৰিকল্পনাও কাহিনীৰ যোগেদি দাঙি ধৰিছে। এওঁলোকৰ উপন্যাসক সেই কাৰণে উদ্দেশ্যমূলক উপন্যাস (novel with a purpose) বুলি কব পাৰি। এওঁলোক দুয়োজনে কাহিনী-কলাৰ সৌষ্ঠৱ ঠাইবিশেষে হানি কৰিও সমাজ-সমালোচনা আৰু সংস্কাৰৰ আদৰ্শ-

বাদ প্ৰকাশ কৰাত মনোনিবেশ কৰা দেখা যায়। বহুক্ষেত্ৰত আদৰ্শবাদৰ প্ৰবল আকাঙ্ক্ষাৰ প্ৰৱাহত লিখক উটি গৈ কাহিনীৰ সংহতি, পাত্ৰ-পাত্ৰীৰ প্ৰয়োজনীয়তা আৰু ঘটনা বা পৰিস্থিতিৰ যুক্তিযুক্ততালৈ সজাগ দৃষ্টি ৰাখিব পৰা নাই। সৰহংভাগ চৰিত্ৰই টাইপ চৰিত্ৰ; সিহঁতৰ মানসিক দ্বন্দ্ব আৰু মনোবিশ্লেষণৰ নিগূঢ় প্ৰকাশ দেখা নেপাওঁ। সিহঁত সমাজৰ একোটা স্তৰ বা গোষ্ঠীৰ প্ৰতিনিধি, নাইবা লিখকৰ আদৰ্শবাদৰ বিগ্ৰহ স্বৰূপ।

দণ্ডিনাথ কলিতাৰ উপন্যাসত সামাজিক শ্ৰেণী বা স্তৰ বিশেষৰ ভণ্ডামি, ব্যভিচাৰ আৰু দুৰ্নীতিৰ চিত্ৰ প্ৰচুৰ। সমাজ-সমালোচনাই তেওঁৰ উপন্যাসত প্ৰধান স্থান লাভ কৰিছে, বিদ্ৰূপ আৰু ব্যঙ্গই তেওঁৰ কাহিনীত বিশেষ স্থান লাভ কৰিছে। লিখকৰ স্বকীয় আদৰ্শবাদৰ ধ্বজাধাৰী নায়ক চৰিত্ৰৰ বাহিৰে উপন্যাসৰ 'সৰহভাগ চৰিত্ৰকে ব্যঙ্গ-বিদ্ৰূপৰ দৃষ্টিৰে তেওঁ অঙ্কন কৰিছে। তেওঁৰ 'ফুল' আৰু 'গণ-বিপ্লৱ' সামাজিক উপন্যাস নহয়। সামাজিক উপন্যাস নহলেও 'গণবিপ্লৱত' আধুনিক দৃষ্টিৰে অষ্টাদশ শতিকাৰ গণবিপ্লৱৰ ৰাজনৈতিক, ধৰ্ম্মীয় আৰু সামাজিক কাৰণ নিৰ্ণয় কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। সেই সময়ৰ সমাজৰ শ্ৰেণী-বিশেষৰ বিদ্ৰূপাত্মক ৰূপ এটি ইয়াতো প্ৰকাশ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। 'ফুল' উপন্যাসত ঐতিহাসিক ঘটনাৰ আঁচোৰ থাকিলেও প্ৰকৃততে এইখনো সামাজিক উপন্যাসহে। অৱশ্যে ৰোমান্তিকধৰ্ম্মী হোৱাৰ কাৰণে ইয়াত সমাজসমালোচনা আৰু ব্যঙ্গ ধৰ্ম্মই প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিব পৰা নাই। 'গণবিপ্লৱ' ঐতিহাসিক উপন্যাস হলেও আলোচনাৰ সুবিধাৰ্থে এই অধ্যায়তে সামৰি লোৱা হ'ল।

আন জন লিখক তালুকদাৰৰ কাহিনীত বিদ্ৰূপ-ব্যঙ্গতকৈ সংস্কাৰৰ মনোভাৱ অধিক প্ৰকট। তেওঁ সমাজখনত এহাতে যেনেকৈ কুসংস্কাৰ আৰু অধঃপতন দেখা পাইছে সেই দৰে সমাজৰ ভালখিনিও তেওঁৰ চকুত নপৰাকৈ থকা নাই, বিদ্ৰূপ আৰু ঘৃণাই তেওঁৰ ৰচনাত প্ৰাধান্য লাভ কৰা নাই, বৰং সহানুভূতিমূলক দৃষ্টিৰে চাই সেই বদভ্যাস আৰু অন্ধ-সংস্কাৰ আঁতৰ কৰি কেনেকৈ এখন নতুন আদৰ্শ সমাজ গঢ়িব পৰা যায় তাৰেহে চিন্তা কৰিছে। অৱশ্যে অত্যধিক আদৰ্শপ্ৰৱণতাই সুসংহত কাহিনী আৰু চৰিত্ৰ সৃষ্টিত বাধা নজন্মাই থকা নাই। বহুক্ষেত্ৰত আদৰ্শবাদৰ বক্তৃতাই-

অবান্তৰ ঘটনা বা কথাই আৰু অপ্ৰয়োজনীয় চৰিত্ৰই উপন্যাসৰ সৌন্দৰ্য্য ম্লান কৰিছে আৰু কাহিনীয়েও নিটোল, অৰু সুপৰিকল্পিত ৰূপ গ্ৰহণ কৰিব পৰা নাই। এওঁৰ সৰহ ভাগ উপন্যাসৰে নায়ক সংস্কাৰকামী বিপ্লৱী যুৱক। সমাজ সংস্কাৰ আৰু আদৰ্শ সম্পৰ্কে লিখকৰ স্বকীয় ধাৰণাৰ সিহঁত মূৰ্ত্ত প্ৰতীক। প্ৰত্যেক জন নায়কেই ভাবপ্ৰৱণতাৰ জোৱাৰত উটি-ভাহি ফুৰা চেণ্টিমেণ্টাল যুৱক। তালুকদাৰৰ প্ৰত্যেকখন উপন্যাসত যুৱক-যুৱতীৰ প্ৰেম ৰূপায়িত হৈছে যদিও সেই প্ৰেমৰ স্পষ্ট পৰিণাম দেখুৱা নাই, অস্পষ্ট ভাৱে ৰাখি পাঠকক অনুমান কৰি লবলৈ এৰি দিছে।

দণ্ডিনাথ কলিতা

স্কুলীয়া ছাত্ৰ অৱস্থাতে ৰচনা কৰা কাৰণে কেঁচা হাতৰ স্থুলহস্তাৱলেপ এই উপন্যাসত স্পষ্ট। ১৯১০ চনত ই ৰচিত হয়। মানৰ শেষ আক্ৰমণৰ সময়ৰ অৰাজকতা আৰু অস্থিৰ পটভূমিত ইয়াৰ কাহিনী তৰা হৈছে।

ফুল

ফুল আৰু বন্তা নামৰ দুগৰাকী যুৱতীৰ নানা বিপদ-আপদৰ পাছত প্ৰণয়পাত্ৰৰ লগত মিলন ইয়াত প্ৰদৰ্শন কৰিছে। দুয়ো গৰাকী যুৱতীৰ প্ৰণয়-কথাৰ সংমিশ্ৰণ ঘটাই বিষয়বস্তু আগবঢ়াই নিয়া হৈছে। মানৰ আক্ৰমণত ভাটিলৈ পলাই যোৱা চন্দ্ৰকান্ত সিংহৰ ৰাজ্য উদ্ধাৰৰ শেষ প্ৰচেষ্টাত সহায় কৰিবলৈ যোৱা সাহসী যুৱক দেৱেন্দ্ৰনাথে নৈৰ পাৰত জিৰণী লওঁতে হঠাতে পানীত পৰি উটি যোৱা এজনী ৰূপৱতী গাভৰুক উদ্ধাৰ কৰে আৰু সেই যুৱতীৰ ঘৰতে অতিথিৰূপে এৰাতি কটাব লগা হয়। এই গাভৰুৱেই নায়িকা ফুল। মানৰ দিনৰ অৰাজকতাৰ সুবিধা লৈ গৃহস্থৰ ঘৰত লুট-পাট কৰি, ধুনীয়া গাভৰুক ধৰি নি পাশৱিক অত্যাচাৰ কৰা এদল গুণ্ডাপ্ৰকৃতিৰ লোকে ফুল আৰু বন্তা নামৰ আন এগৰাকী গাভৰুক ধৰি নিয়ে। কিন্তু অভাৱনীয় ঘটনাৰ কাৰণে সিহঁতৰ অভিসন্ধি সফল হবলৈ নৌপাওঁতেই গাভৰু দুগৰাকীয়ে দুঘৰ অচিনাকি মানুহৰ ঘৰত আশ্ৰয় লয়। তাৰ পাছত কিছুমান আকস্মিক আৰু চাঞ্চল্যকৰ ঘটনাৰ মাজেদি নায়ক-নায়িকাক পাৰ কৰাই শেষত মিলন

ঘটাইছে। দেৱেন্দ্ৰনাথৰ লগত ফুলৰ আৰু পদ্মকান্তৰ লগত বন্তাৰ অশেষ বিপত্তিৰ পাছত মিলন হয় আৰু দুৰ্বৃত্তৰ দলটো আকস্মিক ভাৱে নাও ডুবি মৰে।

মানৰ আক্ৰমণৰ পটভূমিত কাহিনী সংস্থাপিত হৈছে যদিও প্ৰকৃততে ঐতিহাসিক ঘটনাৰ লগত কাহিনীটোৰ কোনো সম্পৰ্ক নাই। ফুলৰপৰা দেৱেন্দ্ৰনাথক আঁতৰাই ৰাখিবলৈ মহগড়ৰ ৰণত তেওঁক যোগ দিয়া দেখুৱাইছে। কিন্তু দেৱেন্দ্ৰনাথ দূৰণি গাঁৱৰ যুৱক, ফুলৰ ঘৰৰপৰা বহু আঁতৰত। গতিকে তেওঁক অন্য কাৰণত আঁতৰি থকা বুলি প্ৰদৰ্শন কৰিলেও কাহিনীৰ ক্ষতি নহয়। গতিকে ইতিহাসক কাহিনীৰ পৰা সহজেই বিসৰ্জন দিব পাৰি। উপন্যাসখনৰ কাহিনী কিছুমান সস্তীয়া কৃত্ৰিম উপায়ৰ দ্বাৰা আগবঢ়াই নিছে। আকস্মিক সংযোগ, অভাৱনীয় ঘটনা, সংকট মুহূৰ্ত্তত কিবা উপায়ে সংকট-মোচন, চাঞ্চল্যজনক পৰিস্থিতি, অপহৰণ, মাৰপিট আদিয়ে কাহিনীটোৱে চেমনীয় মনৰ মনোৰঞ্জন কৰিব পাৰিলেও পৰিণত বিচাৰ বুদ্ধিৰ পাঠকৰ উপযোগী নহয়। ৰাতি-পুৱা, সন্ধ্যা আদি নৈসৰ্গিক অৱস্থাৰ বিৱৰণ আৰু জগত সম্পৰ্কে লিখকৰ মন্তব্যবোৰতো অপৰিণত অভিজ্ঞতা, চিন্তা আৰু কল্পনাৰ চিন সুস্পষ্ট। কিন্তু দেৱেন্দ্ৰনাথ আৰু ফুলৰ কাহিনীৰ লগত পদ্মকান্ত আৰু বন্তাৰ কথা একেলগে সামৰি ঐক্য সাধন কৰাত কোমল বয়সীয়া লিখকে চাতুৰ্য্য প্ৰদৰ্শন কৰিছে। উপন্যাসখনত কোমল বয়সীয়া লিখকৰ কল্পনাৰ চপলতা আৰু ৰোমান্তিক ভাৱবিলাসৰ পৰিচয় সুস্পষ্ট।

কলিতাৰ দ্বিতীয় উপন্যাস 'সাধনা'ই ১৯২৮ চনত সেই সময়ৰ শ্ৰেষ্ঠ সামাজিক উপন্যাসৰূপে পুৰস্কাৰ লাভ কৰিছিল। দৰাচলতে কলিতাৰ উপন্যাস কেইখনৰ ভিতৰত এই খনেই সৰ্ব্বোৎকৃষ্ট। অৱশ্যে উপন্যাসখন ৰচনাৰ এতিয়ালৈকে বহু বছৰ পাৰ হৈ গ'ল আৰু ইতিমধ্যে সেই খনতকৈ তুলনামূলকভাৱে উৎকৃষ্ট ভালেখিনি সাধনা সামাজিক উপন্যাস ৰচিত আৰু প্ৰকাশিত হৈছে। কিন্তু 'সাধনা' যেতিয়া লিখা হৈছিল তেতিয়া সামাজিক উপন্যাসৰ ভঁৰাল প্ৰায় উদং আছিল বুলি কলেও অত্যুক্তি কৰা বোধকৰো নহব।

সেই কালৰপৰা 'সাধনা'ৰ ঐতিহাসিক মূল্যও অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি।

এই উপন্যাসৰ কেন্দ্ৰস্থ বিষয় হ'ল ভণ্ড, প্ৰতিক্ৰিয়াশীল, স্বাৰ্থান্বেষী গোষ্ঠীৰ লগত সংস্কাৰকামী আদৰ্শ-প্ৰয়াসীৰ সংঘৰ্ষ। এহাতে তথা কথিত আধুনিক শিক্ষাপ্ৰাপ্ত চহৰৰ মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ ইন্দ্ৰিয়লালসা-পূৰণকামী ভণ্ডৰ দল আৰু আন হাতে সিহঁতৰ বিৰুদ্ধে নিৰ্ভীকভাৱে থিয় দিয়া আদৰ্শপৰায়ণ নিষ্ঠাশীল যুৱক দীনবন্ধু। যি চৰিত্ৰক কেন্দ্ৰ কৰি এই সংঘৰ্ষৰ সৃষ্টি হয় তেওঁ হৈছে নতুনকৈ পতা বালিকা স্কুলৰ শিক্ষয়িত্ৰী প্ৰভা। দীনবন্ধুৰ চেষ্টাত এই স্কুল প্ৰতিষ্ঠা হৈছিল আৰু শিক্ষয়িত্ৰী প্ৰভা দীনবন্ধুৰ গুণমুগ্ধা আৰু আদৰ্শানুসাৰিনী। ইন্দ্ৰিয়পৰায়ণ, মদাসক্ত আৰু প্ৰতিক্ৰিয়াশীল দলটোৱে ৰূপহী প্ৰভাক কবায়ত্ত কৰিবৰ উদ্দেশ্যে কূট কৌশলেৰে স্কুলৰ কাৰ্য্যনিৰ্ব্বাহক সভা অধিকাৰ কৰে আৰু তেওঁলোকৰে এজনক চেক্ৰেটৰি পাতে আৰু দীনবন্ধুক স্কুল-পৰিচালনাৰ পৰা আঁতৰাই ৰখা হয়। দীনবন্ধুৰ প্ৰত্যক্ষ প্ৰভাৱৰপৰা আঁতৰাই এই কামাসক্তদলে ছলে-বলে-কৌশলে প্ৰভাক হাত কৰি সিহঁতৰ ইন্দ্ৰিয় লালসা চৰিতাৰ্থ কৰাৰ যন্ত্ৰস্বৰূপে ব্যৱহাৰ কৰিবলৈ অহোপুৰুষাৰ্থ চলায়। প্ৰথমতে মিছা প্ৰলোভনেৰে প্ৰভাক বিচলিত কৰিবলৈ চেষ্টা চলে, তাত বিফল হৈ তেওঁৰ নানা কুৎসা ৰটনা কৰি আৰু তাৰ লগতে দীনবন্ধুকো সাঙুৰি সিহঁতৰ স্বাৰ্থ পূৰণ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰে। কিন্তু দীনবন্ধুৱে সৎসাহস আৰু সত্যনিষ্ঠাৰে যেনেকৈ ষড়যন্ত্ৰকাৰীৰ চেষ্টা ব্যৰ্থ কৰে, তেনেকৈ প্ৰভাকো সিহঁতৰ অবাঞ্ছনীয় প্ৰভাৱ আৰু প্ৰলোভনৰপৰা নিজকে সংযত ৰাখিবলৈ সাহস যোগায়। সংকটময় অৱস্থা আৰু প্ৰলোভনৰ মাজতো আত্মৰক্ষা কৰিবলৈ সক্ষম হোৱা প্ৰভাৰ প্ৰতি ক্ৰমে দীনবন্ধু আকৃষ্ট হৈ পৰে আৰু প্ৰভাও দীনবন্ধুৰ চৰিত্ৰৰ মহত্বত মুগ্ধ হৈ তেওঁৰ প্ৰতি আসক্তা হয়। দীনবন্ধুৰ কবিতা-ৰচনাৰ মাজেদি প্ৰণয়াসক্ত হৃদয়ৰ সংকেত কাহিনীৰ প্ৰথম ভাগত সূচিত হলেও উপন্যাসৰ শেষৰ ফালেহে সেই ভাব ক্ৰমে স্পষ্টতৰ হৈ উঠিছে। কিন্তু পাঠকে প্ৰভা আৰু দীনবন্ধুৰ মিলন প্ৰত্যাশা কৰোঁতেই ঘটনাই গতি সলাইছে। উষা নামৰ উপনায়িকাৰ আৱিৰ্ভাবে ঘটনাপ্ৰৱাহ অন্য ফালে ঢাল খুৱায়।

প্ৰভাৰ দৰে উষাও দীনবন্ধুৰ গুণমুগ্ধা। উষাৰ প্ৰতি দীনবন্ধুৰ কোনো দুৰ্ব্বলতা প্ৰকাশ পোৱা নাছিল যদিও, উষাই মনে মনে দীনবন্ধুকে জীৱনৰ সঙ্গী ৰূপে বাছি লৈছিল আৰু সেই কাৰণে মাক-বাপেকে স্থিৰ কৰা বিয়াও অস্বীকাৰ কৰি দীনবন্ধুৰ পদানুসৰণ কৰিছিল। প্ৰভাই যেতিয়া শিক্ষয়িত্ৰীৰ পদ ত্যাগ কৰি দীনবন্ধুৰ লগত সমাজসেৱাত ব্ৰতী হয়, তেতিয়া উষাও লগ লাগে। দীনবন্ধুৰ প্ৰতি প্ৰভাৰ নীৰৱ কিন্তু ঐকান্তিক ভাল পোৱা দেখি প্ৰভাই শেষ মুহূৰ্ত্তত আত্মস্বাৰ্থ ত্যাগ কৰি দীনবন্ধুৰ হাতত উষাক সমৰ্পন কৰে আৰু নিজে বৈৱাহিক জীৱনৰ বন্ধনত নোসোমাই দীনবন্ধুৰ আদৰ্শানুসৰণ কৰিবলৈ চিৰকুমাৰী ব্ৰত গ্ৰহণ কৰে। উপন্যাসৰ এই শেষ পৰিণতি আদৰ্শাত্মক হলেও কিছু পৰিমাণে কৃত্ৰিম হৈছে। প্ৰথম কথা, উষাৰ প্ৰতি দীনবন্ধুৰ প্ৰণয়ৰ ভাব উপন্যাসৰ ক'তো স্পষ্টভাৱে উল্লেখ নাই, বৰং তাৰ বিপৰীতে দীনবন্ধুৱে চিঠিৰে আৰু কবিতাৰে প্ৰভাৰ প্ৰতি তেওঁৰ আকৰ্ষণ প্ৰকাশ কৰিছে। তেনে স্থলত প্ৰভাই দীনবন্ধুৰ মনৰ ভাব জানিও উষাক তেওঁৰ হাতত স্বেচ্ছাই সমৰ্পণ কৰিবলৈ যোৱা আৰু দীনবন্ধুৱেও প্ৰভাক প্ৰণয়-জ্ঞাপন কৰি শেষত উষাক গ্ৰহণ কৰা অৱস্থাটো সহজে বিশ্বাস কৰিবলৈ টান হয়। প্ৰাচীন ভাৰতীয় কাব্য-নাটত প্ৰথমা পত্নীয়ে স্বামীৰ নতুন প্ৰণয়পাত্ৰীক নিজৰ স্থান এৰি দি ত্যাগৰ মহত্ত্ব প্ৰদৰ্শন কৰা উদাহৰণ হয়তো বিৰল নহয়, কিন্তু অবিৱাহিতা আধুনিকা নাৰীয়ে প্ৰেমিকৰ মনৰ ভাব জানিও আন এগৰাকীক দ্বিধাহীন ভাবে প্ৰণয়পাত্ৰক সমৰ্পণ কৰিবলৈ লোৱা অসম্ভৱ নহলেও অসাধাৰণ।

আধুনিক শিক্ষা আৰু অবাধ স্ত্ৰী-স্বাধীনতা আমাৰ সামাজিক পৰিবেশৰ যে উপযোগী নহয় আৰু তথাকথিত আধুনিকতাই নাৰীক চৰিত্ৰহীনা কৰাত সহায়হে কৰে সেই ধাৰণা প্ৰকাশ কৰিছে তৃতীয় নাৰী চৰিত্ৰ ৰত্নাৰ যোগেদি। ৰূপৱতী ৰত্নাই বিলাসবাসনা চৰিতাৰ্থ কৰিবলৈ বহু পুৰুষৰ কামাগ্নিত ঘৃতাহুতি দি আৰু নিজেও অধঃপাতে গৈ শেষত কলিকতাৰ গণিকালয়ত আশ্ৰয় লোৱা জুগুপ্সাজনক বিৱৰণসমূহে আধুনিকতা সম্পৰ্কে লিখকৰ স্বকীয় ধাৰণাৰ ইঙ্গিত দিছে

যদিও, এই খণ্ড ঘটনাৰ লগত মূল কাহিনীৰ বিশেষ সম্পৰ্ক নাই। ৰত্নাকেন্দ্ৰিক ঘটনাৱলী প্ৰভাকেন্দ্ৰিক ঘটনাৱলীৰ লগত ঘনিষ্ঠ সূত্ৰত আবদ্ধ নহৈ সমান্তৰাল ভাবেহে আগবাঢ়িছে। ফলত উপন্যাসৰ প্লট কিছু পৰিমাণে বিক্ষিপ্ত হৈ পৰিছে। ৰত্না আৰু প্ৰভা এই দুটা চৰিত্ৰ বিপৰীতধৰ্ম্মী। এগৰাকী আদৰ্শহীনা, বিলাসিনী আৰু ব্যভিচাৰিণী, কিন্তু আন গৰাকীয়ে বহু প্ৰলোভন আৰু হেঁচাৰ (pressure) মাজতো চাৰিত্ৰিক মৰ্য্যাদা অক্ষুণ্ণ ৰাখিবলৈ সক্ষম হৈছে।

উপন্যাসখনৰ কাহিনী আগবঢ়াই নিবলৈ ঠায়ে ঠায়ে সস্তীয়া উপায় অৱলম্বন কৰা দেখা যায়। বিবাহিতা নাৰীয়ে গুপ্ত প্ৰণয়ীক বিৱাহিত স্বামীৰ হাতৰপৰা ৰক্ষা কৰিবলৈ বাকচৰ ভিতৰত তলা মাৰি থোৱা আৰু স্বামীয়ে কুঠাৰেৰে ঘপিয়াই বাকচ ভাঙি গুপ্ত প্ৰণয়ীক আৱিষ্কাৰ কৰা, অবিবাহিতা অসমীয়া যুৱতীয়ে অবাধে গুপ্ত প্ৰেমিকক নিশা ঘৰত ৰাখি পাছত কলিকতালৈ গৈ যাৰে তাৰে ৰক্ষিতা আৰু স্ত্ৰী হৈ শেষত গণিকাবৃত্তি অৱলম্বন কৰা, খবৰ কাগজৰ 'পাত্ৰী চায়' বিজ্ঞাপনৰ ভেটিত শিক্ষিতা অসমীয়া যুৱতীয়ে দৰ্খাস্ত কৰা আৰু পাত্ৰী চাবলৈ কলিকতাৰপৰা ভুৱা বেৰিষ্টাৰৰ অসমলৈ আগমন আদি ভালেখিনি চাঞ্চল্যজনক কথা অৱতাৰণা কৰিছে। দুকুৰি বছৰৰ আগৰ অসমীয়া নাৰী বা যুৱতীৰ ক্ষেত্ৰত এনে ব্যৱহাৰ অস্বাভাৱিক আছিল। তদুপৰি কাহিনীৰ প্ৰয়োজন-অপ্ৰয়োজনলৈ নেচাই দীনবন্ধুক সততে সমাজ-সেৱাৰ নামত ঘূৰাই ফুৰোৱা আৰু প্ৰয়োজন মুহূৰ্ত্তত সেই চৰিত্ৰক আনি উপস্থিত কৰোৱা আদি সহজ উপায় অৱলম্বন কৰাৰ ফলত কাহিনীয়ে ঠায়ে ঠায়ে কৃত্ৰিম ৰূপ পৰিগ্ৰহ কৰিছে আৰু গাম্ভীৰ্য্যও হ্ৰাস পাইছে।

উপন্যাসখনত দীনবন্ধুৰ বাহিৰে সকলো পুৰুষ চৰিত্ৰকে লম্পট আৰু ভণ্ডৰূপে চিত্ৰিত কৰিছে। সমাজখনত মুষ্টিমেয় দুই-এজনৰ বাহিৰে যেন সকলোৱেই চৰিত্ৰহীন, লম্পট আৰু স্বাৰ্থান্বেষী। সমসাময়িক চহৰীয়া শিক্ষিত সমাজখনক লিখকে ভাল চকুৰে চাব পৰা নাই, তাৰ মাজেদি কেৱল লাম্পট্য আৰু চৰিত্ৰহীনতাৰ অভিব্যক্তিহে দেখা পাইছে। আন হাতে তেওঁৰ কল্পিত নায়ক দীনবন্ধু আদৰ্শ পুৰুষ। তেওঁ সকলো সদ্‌গুণৰ

অধিকাৰী, আৰু মানৱীয় দুৰ্ব্বলতাৰ উৰ্দ্ধত। এনে ধৰণে আদৰ্শ বা ধাৰণাৰ প্ৰতিভূৰূপে চৰিত্ৰ অঙ্কন কৰিবলৈ যোৱাৰ ফলত চৰিত্ৰাৱলীৰ বিকাশ নঘটিল। আৰম্ভৰপৰা শেষলৈকে একেৰূপতে তেওঁলোকক দেখা পাওঁ। ইয়াৰ একমাত্ৰ ব্যতিক্ৰম প্ৰভা চৰিত্ৰ। বিভিন্ন অৱস্থাৰ তাড়নাত প্ৰভাৰ সন্দেহ আৰু দুৰ্ব্বলতা প্ৰকাশ নোহোৱাকৈ থকা নাই; দুই এবাৰ পিচলি পৰিবলৈ উপক্ৰম কৰি কোনোমতে নিজকে চম্ভালি লৈছে। মৃদু বিত্ত দৃঢ়চেতা উষায়ো পাঠকক আকৰ্ষণ কৰে। কিন্তু সমাজৰ সৰহখিনি লোকক লম্পট আৰু ভণ্ডৰূপে অঙ্কন কৰিবলৈ যোৱাত কাহিনী সমাজ সমালোচনা প্ৰধান ব্যঙ্গধৰ্ম্মী হৈ পৰিছে, ফলত কাহিনীৰ কলাত্মক বিকাশত বাধা পৰিছে। প্ৰভা-উষা আৰু দীনবন্ধুৰ ধীৰ গতিত মুঞ্জৰিত হোৱা প্ৰণয়ৰ চিত্ৰটো অন্যান্য ঘটনাৰ বহুপল্লবিত শাখা-প্ৰশাখাৰ আঁৰত অনুজ্জ্বল হৈ ৰ'ল। সমাজ-সংস্কাৰপ্ৰৱণতা আৰু ব্যঙ্গধৰ্ম্মিতাই যেতিয়া কাহিনী আচ্ছন্ন কৰি পেলায়, তেতিয়া স্বাভাৱিকতে উপন্যাস-কলাই উৎকৰ্ষতা লাভ কৰাত বাধা পায়। 'সাধনা'তো কিছু পৰিমাণে এয়ে ঘটিছে। তথাপি আধুনিক শিক্ষাৰ মুখাপিন্ধা সমাজৰ তথাকথিত নেতা একশ্ৰেণীৰ বিভৎসতাৰ স্বৰূপ উদ্ঘাটন কৰাত আৰু নাৰীৰ সামাজিক মৰ্য্যাদা স্বীকাৰ কৰি উপযুক্ত স্থান দিয়াত এই উপন্যাসৰ ভূমিকা অনস্বীকাৰ্য্য। 'সাধনা'ৰ দীনবন্ধু আৰু বন্তাই 'আৱিষ্কাৰ'ত অন্য নাম লৈ আকৌ দেখা দিছে।

আৱিষ্কাৰ

১৯৩৮ চনত এই উপন্যাস ৰচিত হয় আৰু তাৰ দহ বছৰৰ পাচত (১৯৪৮) পুথিৰ আকাৰেহে ছপা হৈ ওলায়। এই উপন্যাসৰ কাহিনী গঢ়ি উঠিছে মাধৱ নামৰ উৎকট আদৰ্শবাদী, সংস্কাৰ প্ৰয়াসী যুৱকৰ কাৰ্য্যকলাপৰ ভেটিত। মাধৱ এই বিষয়ত দীনবন্ধুৰ সমগোত্ৰীয়। কাহিনীটোত তিনিটা চৰিত্ৰৰ পৰিণতি দেখুৱা হৈছে। নায়ক মাধৱ আৰু তেওঁৰ সংস্পৰ্শ আৰু প্ৰভাৱত অহা প্ৰতিমা আৰু মালবিকা—এই তিনিটা চৰিত্ৰৰ আকৰ্ষণ-বিকৰ্ষণ আৰু কাৰ্য্যকলাপক কেন্দ্ৰ কৰি কাহিনীয়ে ৰূপ লৈছে। প্ৰতিমা সুন্দৰী যুৱতী, কিন্তু ব্যভিচাৰিণী। তাইক সৎ পথলৈ আনিবলৈ মাধৱৰ অশেষ চেষ্টা, সেই উদ্দেশ্যে সমাজৰ গঞ্জনা মূৰ পাতি লৈয়ো তাইক

নাৰী-কল্যাণ কামত নিয়োগ কৰি সাময়িকভাৱে সৎ পথলৈ ঘূৰাই আনিবলৈ সক্ষম হৈছিল। কিন্তু কামনা আৰু প্ৰবৃত্তিক বশ কৰিব নোৱাৰি তাই আকৌ পঙ্কিল পথত ভৰি দিয়ে। অৱশেষত মাধৱৰ প্ৰভাৱ আৰু আশ্ৰয়ৰ পৰা বঞ্চিতা হৈ কলিকতাত কোনো এজনৰ ৰক্ষিতা হিচাপে থাকি শোকাৱহভাৱে মৃত্যু বৰণ কৰে। মালবিকা প্ৰতিমাৰ বিপৰীত। তাই মাধৱক অন্তৰে ভাল পাইছিল যদিও প্ৰকাশ কৰা নাছিল, ফলত আন এজনৰ লগত তাইৰ বিয়া হৈ অলপ দিনৰ পাছতে বিধৱা হৈ পুনৰ পিতৃ গৃহলৈ উভতি আহে। ইয়াৰ পাছত তেওঁলোকৰ পাৰস্পৰিক ভাল পোৱাই আত্মপ্ৰকাশ কৰে আৰু শেষত আত্মীয় স্বজনৰ বিৰোধিতা সত্বেও মাধৱে মালবিকাক বিয়া কৰে।

উপন্যাসখনৰ কাহিনী আৰু চৰিত্ৰসৃষ্টি দুয়োটাই দুৰ্ব্বল। নায়কৰ আদৰ্শবাদ আৰু সংস্কাৰকামী কাৰ্য্যকলাপ আৰু অসাধাৰণ চাৰিত্ৰিক শক্তি প্ৰদৰ্শন কৰিবৰ কাৰণেই সৰহভাগ পৰিস্থিতি আৰু ঘটনা উত্থাপন কৰিছে। মাধৱ যেন তেজ মঙহৰ মানুহ নহয়; সুখ-দুখ, মান-অপমান, প্ৰেম-প্ৰীতিয়ে বিচলিত কৰিব নোৱাৰা সংস্কাৰাত্মক মনোভাৱৰ যেন শৰীৰী-প্ৰতীক। আৰ্ত্তৰ সেৱা, নাৰীৰ কল্যাণ, ৰোগীৰ শুশ্ৰূষা, শিক্ষাৰ প্ৰচাৰ কাৰ্য্যত আৰু দুৰ্নীতি অপসাৰণত তেওঁ যেন স্বয়ংক্ৰিয় যন্ত্ৰ। আনকি প্ৰতিমা আৰু মালবিকাও সৃষ্টি হৈছে নায়কৰ আদৰ্শ-প্ৰধান ৰূপটো ফুটাই তুলিবলৈহে, তেওঁলোকৰ স্বকীয় অস্তিত্ব আৰু প্ৰয়োজন সম্পৰ্কে সন্দেহ নহৈ নেথাকে। প্ৰধান চৰিত্ৰ মাধৱক কেন্দ্ৰ কৰি ঘটনাৱলী জাঁপি যোৱা হৈছে, ঘটনাবিন্যাসত কলাসুলভ দৃষ্টি লক্ষ্য কৰা নেযায়। মুঠতে গোটেই কাহিনীটো আদৰ্শবাদী সমাজ-সংস্কাৰকৰ কুইক্‌ছটিক অভিব্যক্তিৰ নিদৰ্শন। প্ৰতিমা আৰু মালবিকাক মাধৱৰ প্ৰেমৰ প্ৰতিদ্বন্দ্বিনী-ৰূপে দেখুৱাবলৈ যোৱাহেঁতেন কহিনীটো ৰসাল হোৱাৰ সম্ভাৱনা আছিল, কিন্তু লিখকে সেইটো সুবিধা গ্ৰহণ নকৰি দুই গৰাকী নায়িকাক পৰস্পৰ নিৰপেক্ষৰূপেই ৰাখিছে। চৰিত্ৰাৱলীৰো মানসিক বিশ্লেষণ আৰু সংঘাত প্ৰদৰ্শন কৰা নাই।

ঐতিহাসিক মায়ামৰীয়া বিদ্ৰোহৰ ভেটিত এই কাহিনী ৰচিত হয়,

১৯৪৮ চনত প্ৰথম প্ৰকাশ। যদিও লিখকে মায়ামৰীয়া বিপ্লৱক আহোম ৰজাৰ স্বেচ্ছাচাৰিতা আৰু অত্যাচাৰৰ বিৰুদ্ধে সদৌ জনগণৰ বিদ্ৰোহ বুলি

গণবিপ্লৱ

কৈছে, কাৰ্য্যতঃ কিন্তু জনতাৰ বিপ্লৱ বা বিদ্ৰোহলৈ লিখনীৰে তাক ৰূপান্তৰ কৰি দেখুৱাব পৰা নাই। ইয়াৰ প্ৰভাৱ সম্প্ৰদায় বিশেষতে আবদ্ধ থাকিল, সেই সম্প্ৰদায়ৰ বাহিৰত থকা প্ৰজাসাধাৰণৰ ইয়াত কিমান সহযোগ আছিল সেই বিষয়ে উপন্যাস নিমাত। ফৰাচী বা ৰুচিয়াৰ বিপ্লৱ যি অৰ্থত গণবিপ্লৱ তেনে অৰ্থত মায়ামৰীয়া বিদ্ৰোহক গণবিপ্লৱ বুলিব নোৱাৰি। ঔপন্যাসিকেও জাতি বৰ্ণ নিৰ্ব্বিশেষে এই বিপ্লৱত অংশ গ্ৰহণ কৰা বুলি প্ৰদৰ্শন কৰা নাই।

ঔপন্যাসিকে পাতনিত "ই বুৰঞ্জী নহয়, উপন্যাসহে" বুলি কৈছে। কিন্তু উপন্যাসৰ স্তৰলৈ প্ৰকৃততে ইয়াক নিব পৰা নাই। ইয়াক গল্পৰ ছলেৰে প্ৰকাশ কৰা ইতিহাস হৈছে বুলি হয়তো কব পাৰি, উপন্যাস বুলি আখ্যা দিবৰ বিশেষ যুক্তি নাই। কিন্তু লিখকৰ সম্প্ৰদায়বিশেষৰ প্ৰতি থকা বিদ্বেষে বুৰঞ্জীকো ঠায়ে ঠায়ে বিকৃত কৰিছে। অষ্টাদশ শতিকাত ৰাজনৈতিক, সামাজিক আৰু ধাৰ্ম্মিক সকলো ক্ষেত্ৰতে যি অৱক্ষয়ৰ চিন দেখা গৈছিল সেই সকলোবোৰৰ কাৰণে এটা সম্প্ৰদায় বা বৰ্ণকে জগৰীয়া কৰা মনোবৃত্তিয়ে ঐতিহাসিক নিৰপেক্ষতা ভঙ্গ কৰিছে। উপন্যাসখনত সৃষ্টিশীল প্ৰতিভাৰ পৰিচয় নাই, বুৰঞ্জীৰ ঘটনাৱলী একাদিক্ৰমে বৰ্ণনা কৰি গৈছে। প্ৰকৃত ঘটনাৰ কেবাশ বছৰৰ আগৰ পৰাই ইতিহাসৰ জেৰ টানি অযথা বাক্যব্যয় কৰিছে। তাৰ বিপৰীতে আবেদনক্ষম কাহিনী-ৰচনাৰ কোনো প্ৰয়াস নাই। ঔপন্যাসিকৰ উদ্দেশ্য ইতিহাস বৰ্ণনা কৰা নহয়, ঘটনাবহুল ইতিহাসৰ ছায়াত বিচৰণ কৰা ব্যক্তিৰ সুখ-দুখ, হা-হুতাশ, আবেগ-অনুভূতিৰ সজীৱ চিত্ৰ দাঙি ধৰা, আৰু লগতে সেই যুগৰ এটা পৰিবেশ (mileu) বা বাতাৱৰণ সৃষ্টি কৰা। কিন্তু এই গ্ৰন্থত ইতিহাস-বৰ্ণনাৰ হেঁচাত ব্যক্তি তল পৰি ৰ'ল; ব্যক্তিয়ে মুক্তভাৱে শ্বাস-প্ৰশ্বাস লবলৈ অৱকাশ নেপালে। উপন্যাসৰ আধাখিনি (নবম অধ্যায়লৈ) মায়ামৰীয়া বিদ্ৰোহৰ পটভূমি বৰ্ণনা কৰোঁতেই গ'ল, বাকীছোৱাত বিদ্ৰোহৰ বৰ্ণনাই প্ৰাধান্য লভিলে।

মাজতে মাত্ৰ তিনিটা অধ্যায়ত ৰমাকান্ত-লখিমীৰ কথা প্ৰসঙ্গক্ৰমে উত্থাপন কৰিছে। কিন্তু এইটো প্ৰণয়ৰ পূৰ্ণচিত্ৰ নহয়। নদীৰপৰা পানী আনিবলৈ যাওঁতে লখিমীক দেখি ৰমাকান্ত মুগ্ধ হয় আৰু দুইৰো মাজত পূৰ্ব্বৰাগৰ সঞ্চাৰ হয়, তাৰ পাছত তেওঁলোকৰ বিশেষ কথা নাই, ৰমাকান্ত ৰজা হৈ লখিমীক বিয়া কৰায়। প্ৰণয়ৰ আকৰ্ষণ-বিকৰ্ষণ, মান-ঈৰ্ষা, দ্বন্দ্ব-সন্দেহ, প্ৰতিকূল অৱস্থাৰ বিৰুদ্ধে সংগ্ৰাম—এই বোৰ একো পোৱা নাযায়। উপন্যাসখনত স্বকীয় উদ্ভাৱন বুলি কবলৈ এই খণ্ড কথাটোকে (episode) দেখুৱাব পাৰি, কিন্তু ইও অপৰিপুষ্ট। লিখকৰ আন এটা স্বকীয় সৃষ্টি বিশ্বৰূপ চৰিত্ৰ। কিন্তু এই চৰিত্ৰও স্বকীয় ব্যক্তিত্বৰ দ্বাৰা উজ্জ্বল নহল, এজন সাধাৰণ কুটকৌশলী লোকৰূপেই প্ৰকাশ পাইছে। সিও স্বকীয় কথা আৰু ভাব-চিন্তাৰ যোগেদি আত্মপ্ৰকাশ নকৰি লিখকৰ বৰ্ণনাৰ মাধ্যমেদিহে প্ৰকাশ পাইছে।

মুঠতে নায়ক-নায়িকাহীন এই কাহিনীয়ে উপন্যাসৰ মুখাহে পিন্ধি আছে, প্ৰকৃত উপন্যাসৰ মৰ্য্যাদা লাভ কৰা নাই।

দৈৱচন্দ্ৰ তালুকদাৰ

তালুকদাৰৰ প্ৰথম ৰচনা 'ধুঁৱলী-কুঁৱলী' (১৯২২) ছাত্ৰ অৱস্থাৰ ৰচনা। তেওঁৰ পাছৰ কেইখন উপন্যাসৰ দৰে সংস্কাৰকামী মনোভাৱ আৰু আদৰ্শ সমাজগঢ়াৰ স্বপ্ন ইয়াত নাই। আদৰ্শৰ মৰিচীকা খেদি এই

প্ৰথম প্ৰকাশ :

কাহিনীৰ নায়ক উদ্‌ভ্ৰান্ত হোৱা নাই। কিন্তু কাহিনী-ৰচনাত অনভিজ্ঞতাৰ স্বাক্ষৰ বিদ্যমান। কাহিনীৰ নায়ক নোমল উকীলৰ সাধাৰণ মহৰি। দৈনন্দিন কাৰ্য্যত উকীলৰ ঘৰলৈ যাওঁতে হঠাতে এদিন খিড়িকীৰ ফাকেদি দেখা পালে এখন সুন্দৰী মুখ। সি ধৰি ললে সেইখন উকীলৰ জীয়েক বীণাৰ মুখ। যৌৱন-বুলীয়া উন্মাদ মনক দমাব নোৱাৰি উকীলৰ অনুপস্থিতিৰ সুবিধা লৈ বীণাৰ নামত এখন প্ৰেম পত্ৰ লিখে। মুহূৰ্ত্তৰ উত্তেজনাত লিখা সেই প্ৰেমপত্ৰই যে তাৰ জীৱন ওলট-পালট কৰি দিব সেইটো সি কল্পনাই কৰিব পৰা নাছিল।

ঘটনা চক্ৰত উকীলে সেই পত্ৰ বীণাৰ হাতত পাই নোমলৰ লগত তাইৰ গুপুত প্ৰণয় সন্দেহ কৰি আৰু প্ৰকৃত পৰিস্থিতি জানিবলৈ চেষ্টা নকৰি নোমলৰ লগত বীণাক বিয়া দিয়ে। বিয়াৰ পাছতহে নোমলে তাৰ ভুল ধৰিব পাৰে। যি জনী ছোৱালীক চকামকাকৈ দেখি সি মুগ্ধ হৈছিল সেই জনী বীণা নহয়, উকীলৰ ঘৰত থকা বাহিৰা ছোৱালী কদমীহে। বীণাৰ লগত লাচনি-পাচনি কৰিবলৈ কদমীও নোমলৰ ঘৰলৈ গৈছিল। কাহিনীৰ এই যে ভ্ৰমাত্মক অভিব্যক্তি আৰম্ভ হ'ল, ইয়াৰ পাছৰ সকলো ঘটনাই ভ্ৰান্ত ধাৰণা আৰু সেই ধাৰণাই জ্বলাই তোলা অমূলক সন্দেহক ভেটি কৰি বিকাশ লাভ কৰিছে। ইয়াৰ পাছত ক্ৰমে বৰ্ণনা কৰিছে কদমীৰ ওপৰত নোমলৰ কামনা লুলোপ দৃষ্টি আৰু একাধিকবাৰ বলাৎকাৰৰ চেষ্টা, বীণাই সেই অপচেষ্টা দেখা বুলি ভয় আৰু সংকোচত আঁতৰি থকাৰ প্ৰচেষ্টা, বীণাৰ প্ৰত্যেকটো কথা আৰু কাৰ্য্যক সন্দেহৰ চকুৰে চাই কল্পনামৰ শিক্ষিত ডেকাৰ লগত মিছা অপবাদ দি প্ৰকাৰান্তৰে বীণাক পিতৃগৃহলৈ উভতি যাবলৈ বাধ্য কৰা অতিৰঞ্জিত ঘটনাৱলী। তাৰ পাছত নোমলৰ গৃহত্যাগ, ৰুগ্ন অৱস্থাত তেজপুৰত গণিকাৰ দ্বাৰা শুশ্ৰূষা, গণিকাৰ বিভৎস নৈশ অভিসাৰ, ব্যৰ্থকামা গণিকাৰ নোমলৰ ওপৰত প্ৰতিশোধ—তাৰ জেলত বাস, জেলৰ পৰা ওলাই পুনৰ নিৰুদ্দেশ—এই সকলোবোৰ ঘটনাত চপল কল্পনাৰ প্ৰগাঢ় অনুলেপন আছে। ডেকা বয়সৰ ৰোমান্তিক ভাব-কল্পনাৰ ই চিনাকি দিয়ে।

নোমল সম্পৰ্কীয় ঘটনাৱলীৰ লগত সমানে আগুৱাই নিছে কেৰপাই-পেমীৰ কথা। গাঁৱৰ স্বাৰ্থপৰায়ণ লোকৰ কু-চক্ৰান্তত দুখীয়া কেৰপাইৰ কাৰাবাস আৰু তাৰ একমাত্ৰ সন্তান পেমীৰ উকীলৰ ঘৰত আশ্ৰয় লাভ, সেই পেমীৰেই উকীলৰ ঘৰত কদমী নামকৰণ আৰু শেষত কুঁহিৰামৰ লগত বিয়া—উপন্যাসখনৰ বিষয়বস্তুৰ দ্বিতীয় সুঁতি। মাজত পেমী ওৰফে কদমীক উকীলৰ ঘৰত ৰাখি আৰু নোমলৰ লগত তাইক জৰিত কৰি কাহিনীৰ দুয়োটা সুঁতি সংলগ্ন কৰাৰ চেষ্টা লক্ষ্য কৰা যায়।

উপন্যাসৰ পৰিস্থিতিসমূহ সংলগ্ন কৰি ৰখা গ্ৰন্থিসমূহ দুৰ্ব্বল আৰু কাহিনীবিকাশৰ কৌশলো কৃত্ৰিম নহৈ থকা নাই। দুই এটা উদাহৰণে এই

কথা স্পষ্ট কৰি দেখুৱাব। নোমলে খিড়িকীৰ ফাকেদি কদমীক বীণা বুলি ভুল কৰা আৰু হঠাতে বীণাৰ সৌন্দৰ্য্য তেওঁ প্ৰথম আৱিষ্কাৰ কৰা কথাখিনি বিশ্বাসযোগ্য ৰূপত উপস্থাপিত হোৱা নাই। লিখকে কাহিনীৰ স্থান বিশেষত উল্লেখ কৰিছে যে উকীলৰ ঘৰলৈ নোমল দৈনিক গৈছিল আৰু বিণাৰ লিখাপঢ়াতো সহায় কৰিছিল। তেনে স্থলত কদমীকে বীণা বুলি ভুল কৰি প্ৰেমপত্ৰ দিয়া কথাটো বিশ্বাসযোগ্য হোৱা নাই। দৈৱকী উকীলক ধীৰ আৰু বিবেচক বুলি পৰিচয় দিয়া হৈছে। কিন্তু সেই উকীলেই বীণাৰ হাতত চিঠি এখন পাই কোনো আগগুৰি নোসোধাকৈ বা প্ৰকৃত ঘটনাটো বুজিবলৈ চেষ্টা নকৰাকৈ জীয়েকক নোমললৈ বিয়া দিবলৈ স্থিৰ কৰাও সঙ্গতিহীন হৈছে। দুৰ্ব্বল-মনা কামুক নোমলে কদমীক নিজৰ ঘৰতে পাই বলাৎকাৰ কৰিবলৈ যোৱা হয়তো অসম্ভৱ নহয়, আৰু বীণাই তাৰ সম্ভেদ পোৱা বুলি লাজ, ভয় আৰু সঙ্কোচত সি বীণাৰপৰা আঁতৰি ফুৰিবলৈ চেষ্টা কৰাও একো অস্বাভাৱিক নহয়। কিন্তু যি কাৰণত নোমলে বীণাৰ লগত কল্পৰ অবৈধ প্ৰণয় সন্দেহ কৰি দুৰ্ব্ব্যৱহাৰ কৰে আৰু বীণাৰ লগত সম্পৰ্ক ছিঙি পেলায় সেই কাৰণ অত্যন্ত দুৰ্ব্বল আৰু বিশ্বাসযোগ্য হোৱা নাই। এই দৰে কামবাসনা চৰিতাৰ্থ নকৰাৰ কাৰণে গণিকাৰ চক্ৰান্তত তাৰ কাৰাবাস, ঠাকুৰীয়াই কেৰপাইক চক্ৰান্ত কৰি জেলত ৰখা ঘটনাবাজিও বিশ্বাসযোগ্য ৰূপত উপস্থাপিত হোৱা নাই। দেশৰ আইন-আদালত অত্যন্ত শিথিল নহলে এনে ঘটনা সম্ভৱ নহয়। পাঠকে যুক্তি আৰু বিশ্বাসপ্ৰৱণতাৰ সূত্ৰডাল শিথিল কৰি নিদিলে এইবোৰ ঘটনা বিশ্বাস কৰিবলৈ টান হয়। মুঠতে এটা লঘু, তৰল কাহিনী উপন্যাসখনত পৰিবেশিত হৈছে, সমাজৰ নাইবা জীৱনৰ গভীৰ স্তৰলৈ লিখক প্ৰৱেশ কৰিব পৰা নাই। চৰিত্ৰসৃষ্টিও অত্যন্ত দুৰ্ব্বল। কোনো চৰিত্ৰই পাঠকৰ অন্তৰত ৰেখাপাত নকৰে। সমাজৰ এটা সামগ্ৰিক ৰূপো নেপাওঁ।

দ্বিতীয় উপন্যাস 'আগ্নেয়গিৰি' (১৯২৪)। এই কাহিনীত বিধৱাৰ সমস্যাটো দাঙি ধৰিছে। লৰালি কালত অঘাইতং দুষ্ট কনকে বিধবা মাকৰ মৃত্যুৰ পাছত নিঠৰুৱা হৈ দূৰ সম্পৰ্কীয় মোমায়েকৰ ঘৰত আশ্ৰয় লয়। মোমায়েকৰ ঘৰত অত্যাচাৰ আৰু তাড়নাত সি বুজৰ পাৰে যে দুষ্টালিৰ

দ্বাৰা জীৱন কটোৱা সম্ভৱ নহয়। তাৰ চৰিত্ৰৰ অদ্ভুত পৰিৱৰ্ত্তন ঘটিল। মামীয়েকৰ অত্যাচাৰে তাৰ পঢ়াৰ প্ৰতি ধাউতি বৃদ্ধি কৰিলে। এই অত্যাচাৰ-প্ৰপীড়িত কালছোৱাত সহানুভূতিসূচক দুই এষাৰ মাত পাইছিল

আগ্নেয়গিৰি :

ওচৰ-চুবুৰীয়া যত্ন বৰুৱাৰ ছোৱালী আইকণৰ পৰা। সি অৱশেষত সুখ্যাতিৰে কলেজৰ শেষ পৰীক্ষাত উত্তীৰ্ণ হৈ হাকিম পদ পালে। ইতিমধ্যে লৰালি কালৰ পৰাই তাক সহানুভূতিৰ চকুৰে চোৱা আইকণৰ বিয়া হৈ গ'ল। আইকণে তাক বিয়াৰ আগদিনা লগ পাবলৈ ইচ্ছা কৰিছিল, কিন্তু সি লগ নিদিলে। সি নতুন চাকৰিত অন্য ঠাইলৈ গুচি গ'ল। মামীয়েকৰ একান্ত ইচ্ছা সত্ত্বেও বিয়াত বহিবলৈ সি ইচ্ছা প্ৰকাশ নকৰিলে, নানা অজুহাত দেখুৱাই বিয়া ভাগি পেলায়। ইফালে শহুৰ-শাহুৰ ঘৰত অশেষ কষ্টৰ মাজেদি আইকণৰ দিন অতিবাহিত হয়। উপাৰ্জ্জনহীন শিক্ষিত গিৰিয়েকে মাহীমাকৰ কটু কথা আৰু বাপেকৰ তিৰস্কাৰ সহ্য কৰিব নোৱাৰি গাখীৰৰ বেপাৰ কৰি পৰিশ্ৰমাধিক্যত ৰোগগ্ৰস্ত হৈ মৃত্যুৰ মুখত পৰে। বিধৱা আইকণ পিতৃগৃহলৈ উভতি যায়। বাপেকৰ মৃত্যুৰ পাছত অকলশৰীয়া আইকণক কনকে লগতে ৰখাৰ ব্যৱস্থা কৰে আৰু সুখত ৰাখিবলৈ যথাসাধ্য চেষ্টা কৰে। কিন্তু সমাজৰ বুৰু-বাবা আৰু কুৎসা ৰটনা শুনি আইকণৰ ককায়েক সোণে ঘৰলৈ ওভতাই নিবলৈ আহে। কনকে প্ৰথমে যাবলৈ অনুমতি দিয়ে কিন্তু বিদায় মুহূৰ্ত্তত সমাজৰ বিৰুদ্ধে থিয় দি তাইক বুকুৰ মাজলৈ টানি নিয়ে। অতদিনে তুহঁ জুইৰ দৰে পুহি ৰখা ভালপোৱাৰ ই যেন অগ্নিশিখা, সমাজবিদ্ৰোহী ভাবৰ বিস্ফোৰণ।

এই উপন্যাসত সামাজিক ৰূপ আৰু সমস্যা এটা সহজভাবে ফুটাই তুলিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। কাহিনীৰ পৰিকল্পনাত বিশেষ অভিনবত্ব নাই, জটিলতাও নাই। কাহিনী-ৰচনাত কিছুমান আসোঁৱাহ চকুত নপৰাকৈ নেথাকে। প্ৰথমতে কনকৰ লৰালি কালৰ উদ্ভণ্ডালিৰ নিদৰ্শনবোৰ মাত্ৰাতিৰিক্ত হৈছে, এই বিষয়ত লিখকে পৰিমিতাচাৰৰ পৰিচয় দিব পৰা নাই। আগ্নেয়গিৰিৰ বিস্ফোৰণসম্ভাৱনা কনকৰ লৰালিকালৰ চৰিত্ৰতে দেখুৱা উদ্দেশ্য যদি লিখকৰ আছিল তেনে

হলেও কব লাগিব যে উদ্ভণ্ডালিৰ নিদৰ্শনে সীমা অতিক্ৰম কৰি গৈছে, কাৰণ প্ৰকৃত বিষয়বস্তুৰ লগত তাৰ সম্পৰ্ক পৰোক্ষহে। লৰালিৰ দুষ্টালিৰ লগত পাছৰ ঘটনাৱলীৰ বিশেষ সম্পৰ্ক নাই। দ্বিতীয়তে কনক আৰু আইকণৰ সম্পৰ্কটো প্ৰায় শেষলৈকে অস্পষ্ট ৰাখি শেষ মুহূৰ্ত্তত অপ্ৰত্যাশিত ভাবে কনকৰ ভালপোৱা উজাৰি দিছে। কনকে আইকণক ভনীৰ দৰে চাইছিলনে প্ৰণয়পাত্ৰীৰূপে গণ্য কৰিছিল সেই কথা কাহিনীৰ শেষতহে পাঠকে উপলব্ধি কৰিব পাৰে। কনকৰ ঘৰত বিধৱা হৈ আইকণে আশ্ৰয় লোৱাৰ আগলৈকে তেওঁলোকৰ মাজতে কথা-বতৰা বা কোনো প্ৰকাৰ আলাপ হোৱা লিখকে দেখুৱা নাই। আইকণে তাইৰ বিয়াৰ আগদিনা উপযাচি কনকক লগ পাবলৈ ইচ্ছা কৰাতো সি দেখা নকৰাত তাইক সি কেনে দৃষ্টিৰে চাইছিল জানিবলৈ পাঠকে সুযোগ নেপালে। গতিকে নায়ক-নায়িকাৰ ভাবৰ আদান-প্ৰদানৰ অভাৱত পাৰস্পৰিক সম্পৰ্কটো স্পষ্ট হৈ নুঠিল। আইকণ আৰু কনক একেলগে থাকিবলৈ লোৱাৰ পাছতো সিহঁতৰ সম্পৰ্কটো লিখকে অস্পষ্ট কৰিয়ে ৰাখিলে। ফলত কাহিনীৰ শেষাংশত আইকণক ভায়েকে নিবলৈ অহাত আকস্মিক ভাবেই যেন কনকৰ ভালপোৱা জাগি উঠে। কনকৰ অন্তৰত আইকণৰ প্ৰতি প্ৰণয়ৰ ফল্গুধাৰা বৈ থকাৰ ইঙ্গিত লিখকে আগতে দিয়াহেঁতেন শেষৰ ঘটনাটো আকস্মিক যেন নেলাগিলে হেঁতেন। তৃতীয়তে আকস্মিকতাৰ সহায় লৈ ঠায়ে ঠায়ে কাহিনী আগবঢ়াই নিয়াত পৰিস্থিতি-পৰিৱেশৰ বাস্তৱতা হ্ৰাস পাইছে। আকস্মিকতাৰ প্ৰয়োগ নাটত যেনেকৈ কাৰ্য্যকৰী হয়, উপন্যাসত হব নোৱাৰে।

'আগ্নেয়গিৰি'ৰ দ্বিতীয় খণ্ড হ'ল 'বিদ্ৰোহী' (প্ৰকাশ ১৯৪৮)। কনক-আইকণৰ পাছৰ ছোৱা ঘটনালৈয়ে এই উপন্যাস ৰচিত হৈছে। সমাজৰ ভ্ৰূকুটিলৈ ভ্ৰূক্ষেপ নকৰি কনকে আইকণক বিয়া কৰাই দেশোদ্ধাৰৰ

বিদ্ৰোহী

কাৰ্য্যত ব্ৰতী হৈ কেনেকৈ গাঁৱে-ভুঞে বিদ্ৰোহৰ আয়োজন কৰিছিল তাৰ বিৱৰণে গোটেই উপন্যাসখন আবৰি ৰাখিছে। উপন্যাসখনৰ প্ৰথম ছোৱাত কনকে ইংৰাজ চৰকাৰৰ চাকৰি কৰি বাহ্যিকভাবে চৰকাৰৰ কাৰ্য্যত সহযোগ কৰি

তলে তলে বিদ্ৰোহৰ বীজ সিচিছিল তাৰ বৰ্ণনা দিছে আৰু কাহিনীৰ পাছৰ অংশত ইংৰাজ চৰকাৰৰ চাকৰি ইস্তফা দি ছদ্মবেশত গাঁৱে-ভূঞে নগৰে-চহৰে, ভাৰতৰ বিভিন্ন প্ৰান্তত. আনকি আফগানিস্থান, চীন আৰু ৰুছিয়াতো কেনেকৈ বিদ্ৰোহ আয়োজন কৰি ঘূৰি ফুৰিছিল তাৰ নীৰস অবিশ্বাস্য আৰু উদ্দেশ্যহীন বৰ্ণনাৰ বাগাড়ম্বৰে প্ৰাধান্য লাভ কৰিছে গান্ধী-নীতিৰ প্ৰতি আস্থাহীনতা, সাম্যবাদৰ প্ৰতি ধুৱঁলী-কুঁৱলী আকৰ্ষণ স্বকপোলকল্পিত, উদ্দেশ্যবিহীন বিদ্ৰোহৰ বৃথা আস্ফালনে উপন্যাসৰ শিল্প সম্মত সৌন্দৰ্য্য সৃষ্টি নকৰি পাঠকৰ মনলৈ অৱসাদৰ ভাৱহে আনে কি উদ্দেশ্যে, কাৰ বিৰুদ্ধে, আৰু কিয় বিদ্ৰোহ কৰিব লগা হল তাৰে স্থিৰতা নাই। কনক আৰু আইকণৰ বাহিৰে আন চৰিত্ৰৰ প্ৰকৃত অস্তিত্ব উপলব্ধি কৰা নেযায়। এই দুটা চৰিত্ৰও আদৰ্শবাদৰ প্ৰতীক এই আদৰ্শ বিদ্ৰোহৰ আদৰ্শ। সিহঁতৰ ব্যক্তিত্বৰ বিপ্লৱাত্মক দিশটোৰ বাহিৰে অন্য কোনো দিশৰ ওপৰত লিখকে পোহৰ পেলাবলৈ চেষ্টা কৰা নাই। ফলত সিহঁত আদৰ্শবাদৰ পুতলা হৈ পৰিছে। মুক্তৰ চৰিত্ৰৰ লক্ষণ সিহঁতত পৰিস্ফুট হোৱা নাই।

চতুৰ্থ দৰ্শকৰ প্ৰাৰম্ভতে ১৯৩১-৩২) 'আৱাহন' কাকতত ছোৱা ছোৱাকৈ 'অপূৰ্ণ' প্ৰকাশ হৈছিল আৰু তাৰ প্ৰায় দহ বছৰৰ পাছত স্বতন্ত্ৰ পুস্তকৰূপে প্ৰকাশ হয়। এই উপন্যাস ৰচনাৰ সময়ছোৱা অসহযোগ আন্দোলনৰ সময়। মাদকদ্ৰব্য আৰু বিদেশী বস্তু বৰ্জ্জন, স্বাৱলম্বিতাৰ চেষ্টা, প্ৰচলিত শিক্ষানীতিৰ সমালোচনা, পাশ্চাত্য ধৰণ-কৰণৰ মৰ্ক টবৎ অনুকৰণৰ প্ৰতি হেয় দৃষ্টি, প্ৰাচীন ভাৰতীয় জীৱনাদৰ্শত পুনৰাস্থা—এইবোৰৰ ভেটিতে মহাত্মাগান্ধীৰ জাতীয় আন্দোলন পৰিচালিত হৈছিল। সেই সময়ৰ বহুতো লিখকৰ দৃষ্টি গান্ধীবাদে প্ৰভাবান্বিত কৰিছিল। এই উপন্যাসতো গান্ধীবাদৰ প্ৰভাৱ লক্ষ্য কৰা যায়। কাহিনীৰ নায়ক আৰু উপনায়কৰ সমাজ-সংস্কাৰ আৰু সংগঠনৰ পৰিকল্পনাত অসহযোগ আন্দোলন তথা গান্ধীবাদৰ প্ৰভাৱ অনস্বীকাৰ্য্য।

অপূৰ্ণ

'অপূৰ্ণ' প্ৰধানকৈ প্ৰেমধৰ আৰু পূৰ্ণিমাৰ প্ৰণয়-প্ৰীতিৰ দুখান্তক

কাহিনী। গাঁৱৰ আঢ্যৱন্ত মৌজাদাৰৰ আধুনিক শিক্ষাপ্ৰাপ্ত পুতেক প্ৰেমধৰৰ লগত সেই গাঁৱৰে কানি খাই সৰ্ব্বস্বান্ত হোৱা জন্মিৰ ৰূপৱতী-গুণৱতী ছোৱালী পূৰ্ণিমাৰ আশৈশৱ প্ৰীতি আৰু সেই প্ৰীতিয়েই যৌৱনসুলভ প্ৰণয়লৈ ৰূপান্তৰ আৰু ঘটনাচক্ৰত তাৰ শোকাৱহ পৰিণতি—চিত্ৰণেই কাহিনীৰ প্ৰধান বিষয়। এই কাহিনীৰ লগত প্ৰত্যক্ষ বা পৰোক্ষভাৱে বহুখিনি কথা সংশ্লিষ্ট কৰি দিয়া হৈছে। তাৰে কেইটামান প্ৰধান ঘটনাৰ লগত ঘনিষ্ঠভাৱে অন্বিত আৰু কেইটামান ওপৰতে জঁাপি দিয়া হৈছে। প্ৰফেচাৰৰ জীয়েক হেমৰ লগত প্ৰেমধৰৰ নতুন পৰিৱেশত যি ভাল পোৱা গঢ়ি উঠে আৰু যাৰ ফলত পূৰ্ণিমাৰ লগত প্ৰেমধৰৰ আশৈশৱাৎ বিকাশ হোৱা প্ৰীতিৰ ডোল শিথিল হৈ যায় সেই ঘটনাংশ অপৰিহাৰ্য্য অঙ্গৰূপে মূল কাহিনীৰ লগত লীন হৈ আছে। কিন্তু মিকিৰনী গাভৰু চম্পাসম্পৰ্কীয় ঘটনা, মধুভকতৰ সাময়িক পদ-স্খলন, জয় বলিয়াৰ বলিয়ালি, কাৰ্ত্তিকৰ বিলাত যাত্ৰা আৰু প্ৰত্যাৱৰ্ত্তন আদি কিছুমান কথা প্ৰধান ঘটনাৰ পৰিপুষ্টিৰ কাৰণে অপৰিহাৰ্য্য নহয়। সমসাময়িক অসমীয়া সমাজৰ দুই-চাৰিটা জ্বলন্ত সমস্যা, মূল কাহিনীয়ে সামৰি লব পাৰকেই বা নোৱাৰক তালৈ দৃষ্টি নেৰাখি, উপন্যাসখনত সংযোগ কৰি দিছে। মৈমনসিঙীয়া পমুৱাৰ অত্যাচাৰ, কানি ৰৰবিহৰ মাৰাত্মক প্ৰভাৱ (জন্মি,-গদাধৰ-সংক্ৰান্ত ঘটনা), স্বাৱলম্বিতা আৰু স্বদেশী বস্ত্ৰৰ প্ৰচলন (পাট পলুপোহা, সূতা কটা) আদি কৰি কিছুমান কথা আৰু বিৱৰণ ওপৰত কৈ অহা দৃষ্টিভঙ্গীৰে উপন্যাসত ঠাই দিছে। এই সকলোবোৰ যে উপন্যাসৰ অপৰিহাৰ্য্য অঙ্গ এনে নহয়। ফলত উপন্যাসখনৰ কাহিনী কিছু বিক্ষিপ্ত নহৈ থকা নাই।

উপন্যাসখনৰ চতুস্ত্ৰিংশ পৰিচ্ছেদলৈকে প্ৰধান কাহিনীয়ে সহজ আৰু স্বাভাৱিক গতিত আগবাঢ়িছে বুলি কব পাৰি। পূৰ্ণিমাৰ লগত অযথা কলঙ্ক ৰটনা হোৱাৰ কাৰণে যেতিয়া প্ৰেমধৰে গাঁও এৰি লৰালৰিকৈ নগৰলৈ গুচি যাব লগা হ'ল তাৰ পাছৰ পৰাই কাহিনী-ফলকত পূৰ্ণিমাৰ ছবি ক্ৰমে নিষ্প্ৰভ হৈ যায় আৰু তাইৰ ঠাই অধিকাৰ কৰে প্ৰফেছাৰৰ

জীয়েক হেমপ্ৰভাই। ইয়াৰ লগে লগে ঔপন্যাসিকৰ স্বকীয় আদৰ্শ আৰু পোহনীয়া মতবাদেও প্ৰাধান্য লাভ কৰিবলৈ আৰম্ভ কৰে। ফলত কাহিনী গতিও উপন্যাসৰ পাছৰ অংশত কিছু পৰিমাণে কৃত্ৰিম নহৈ থকা নাই। প্ৰেমধৰ, কাৰ্ত্তিক, হেম, প্ৰফেছাৰৰ আলাপ-আলোচনা আৰু তৰ্ক বিতৰ্কৰ যোগেদি লিখকৰ ব্যক্তিগত ধাৰণা আৰু আদৰ্শই কাহিনী স্বাভাৱিক ৰসপ্ৰবাহ ব্যাহত কৰি উগ্ৰৰূপত আত্মপ্ৰকাশ কৰিছে কাৰ্ত্তিক চৰিত্ৰটো লিখকৰ পোহনীয়া আদৰ্শবাদৰ ধ্বজাবাহীৰূপে নাই আদৰ্শবাদ প্ৰকাশ কৰাৰ মাধ্যমৰূপেই অৱতাৰণা কৰা যেন বোধ না নেথাকে। প্ৰেমধৰ-পূৰ্ণিমাৰ প্ৰণয় কথাৰ সমান্তৰাল ৰূপে হেম আ কাৰ্ত্তিকৰ এটি প্ৰণয়াত্মক সম্পৰ্ক গঢ়ি তোলাৰ সম্ভাৱনা দাঙি ধৰি, হঠাৎ কাৰ্ত্তিকক আঁতৰাই প্ৰেমধৰৰ লগত হেমৰ নতুন সম্পৰ্ক সৃষ্টি কৰাৰ কে এটা মাত্ৰ যুক্তি বিচাৰি পোৱা যায়। সেয়ে হৈছে কাৰ্ত্তিকক কো বৈষয়িক লেঠাত সংশ্লিষ্ট নকৰি আদৰ্শৰ অনুসৰণত মুক্তভাৱে বিচ কৰিবলৈ, নাইবা আদৰ্শৰ মৰীচিকা খেদিবলৈ সুযোগ দিয়া। ইয়াৰ ফ হেমৰ লগত কাৰ্ত্তিকৰ সম্পৰ্কটো কিছু অস্বাভাৱিক হৈ পৰিছে আ প্ৰেমধৰৰ চৰিত্ৰৰ দুৰ্ব্বলতা আৰু পূৰ্ণিমাৰ প্ৰতি তেওঁৰ প্ৰেমৰ একনিষ্ঠত সন্দেহজনক হৈ পৰিছে।

কাহিনীৰ প্ৰথম ভাগত প্ৰেমধৰপূৰ্ণিমাৰ সম্পৰ্কটো যেনেকৈ বিভি অৱস্থা আৰু পৰিস্থিতিৰ যোগেদি স্বাভাৱিকৰূপত আগবঢ়াই নিছিল, দ্বিতী ভাগত বৰ্ণিত হেমৰ লগত প্ৰেমধৰৰ সম্পৰ্কটোত তেনে স্বাভাৱিকতা নাই হেমৰ লগত প্ৰেমধৰৰ পাৰস্পৰিক আকৰ্ষণৰ সজীৱ আৰু স্বাভাৱিক চি ক'তো প্ৰদৰ্শিত হোৱা নাই। আদৰ্শবাদৰ মকৰাজালে প্ৰণয়-মণিকূটৰ দুৱা আবৰি ৰাখিছে। আদৰ্শবাদৰ ধূমাচ্ছন্ন পৰিবেশত প্ৰেমিক-প্ৰেমিকা প্ৰকৃত ৰূপ স্পষ্ট হৈ নুঠিল। তেওঁলোকৰ প্ৰেম যেন দেশোদ্ধাৰৰ আদ বাদতহে প্ৰতিষ্ঠিত, হৃদয়ৰ টান কিমান প্ৰবল জানিবৰ উপায় নাই। তদুপৰি কাৰ্ত্তিকৰ বিলাত প্ৰত্যাৱৰ্ত্তনৰ পাছত হেম আৰু প্ৰেমধৰৰ বিয়াখন বৰ খৰখেদাকৈ পাতি আচম্বিতে কাহিনীৰ পৰিসমাপ্তি ঘটোৱা যেন অনুভ হয়। সেই কাৰণে কাহিনীৰ শেষ পৰিণতি কৃত্ৰিম হৈছে। কাৰ্ত্তে

প্ৰফেছাৰৰ উদ্দেশ্য নুবুজি বা বুজিবলৈ চেষ্টা নকৰি বিলাতলৈ যোৱা, প্ৰেমধৰৰ মাকে বিয়াৰ যোগাৰ সম্পৰ্কে নজনাকৈ থকা, পূৰ্ণিমাৰ মনত প্ৰেমধৰৰ বিয়াৰ খবৰে কোনো দৰ্শনীয় প্ৰতিক্ৰিয়া সৃষ্টি নকৰা, আৰু প্ৰেমধৰৰ মনতো বিয়াৰ দিনা পূৰ্ণিমাক নেদেখালেকে কোনো মানসিক দ্বন্দ্ব উদ্ভৱ নোহোৱা, আৰু তাৰ পাছত হোমৰ গুৰিত মূৰ্চ্ছা যোৱা আৰু তিনি দিনৰ পাছত তেওঁৰ অপ্ৰত্যাশিত মৃত্যু—এইবোৰ ঘটনা আৰু চিত্ৰ প্ৰত্যয়শীল ৰূপত উপস্থাপিত হোৱা নাই। আনকি হেমৰ লগত প্ৰেমধৰৰ বিয়া হ'ল নে নহল সিয়ো অস্পষ্ট হৈ ৰ'ল। কন্যা ঘৰত দৰা মূৰ্চ্ছা গ'ল, পুনৰ চেতন পালে যদিও বিবাহ সম্পন্ন হ'ল নে নাই সেই কথা জানিবৰ বা অনুমান কৰিবৰ উপায় নাই।

চম্পা, নাহৰ, মধুভকত আদি কাহিনীৰ লগত সম্পৰ্ক নথকা চৰিত্ৰাৱলীক বাদ দি যদি মূল কাহিনীৰ লগত আপাতদৃষ্টিত সম্পৰ্ক থকা চৰিত্ৰাৱলীলৈ লক্ষ্য কৰা যায়, তাৰ মাজতো দুই-এটা চৰিত্ৰৰ অসঙ্গতিপূৰ্ণ ব্যৱহাৰ আৰু ৰূপ পাঠকৰ চকুত পৰে। কাহিনীৰ প্ৰয়োজন মুহূৰ্ত্তত হঠাতে আৱিৰ্ভাৱ হোৱা জয় বলিয়াৰ বলিয়ালি কৃত্ৰিম। তাৰ বলিয়ালিৰো একোটা উদ্দেশ্য আৰু প্ৰণালী আছে। তাৰ শ্লোগান 'আজি আৰু কালি'। এই দুটা শব্দ চিঞৰাৰ বাহিৰে তাৰ আন কোনো কথাতে বলিয়ালি নাই। আনকি দেখাত অৰ্থহীন 'আজি আৰু কালি'ৰ মাজতো অতীত আৰু বৰ্ত্তমানৰ সমন্বয়সূচক ইঙ্গিত আছে। কাৰ্ত্তিকৰ কথাত কবলৈ গলে—"ইয়াৰ সঠিক অৰ্থ পোৱা টান, কিন্তু ই যি ভাবতেই নকওক, এই দুষাৰ কথাৰ সুন্দৰ অৰ্থ আছে। বৰ্ত্তমান অসমীয়াই সেই 'আজি আৰু কালি'ৰ সামঞ্জস্য কৰিবলৈ আকৌ ভাবিবলগীয়াত পৰিছে।" বিলাতৰপৰা মৃত অসমীয়া জাতিক জগাবলৈ তথাকথিত বিশল্যকৰণী লৈ অহা কাৰ্ত্তিকেও অতীত আৰু বৰ্ত্তমানৰ সামন্বয়িক সংস্কৃতিৰ ভেটিতহে অসমীয়া সমাজৰ উন্নতিৰ সম্ভাৱনা দেখিছে। গতিকে জয় বলিয়া প্ৰকৃত বলিয়া নহয়, বলিয়ালি তাৰ এটা মুখামাত্ৰ। বুৰিবলৈ ধৰা নাও আকস্মিকভাৱে উপস্থিত হৈ সি ৰক্ষা কৰে, বশিষ্ঠৰ শিলনিত পিছলি পৰা হেমক সি আচম্বিতে আহি ৰক্ষা কৰে, মটৰে খুন্দিয়াবলৈ ধৰা মানুহক ৰক্ষা কৰিবলৈ গৈ নিজে

আহত হয়—এনেকৈ য'তে প্ৰয়োজন তাতে সি হঠাতে উপস্থিত হয়। মিথ্যা
আদৰ্শৰ প্ৰতীক ভাঙি সি চূৰমাৰ কৰে। গতিকে বাস্তৱ দৃষ্টিৰে চালে এই
চৰিত্ৰ কৃত্ৰিম।

প্ৰেমধৰৰ লগত দেশোন্নতিৰ উপায় আৰু কাৰ্য্যপন্থা আলোচনা
চলাবৰ কাৰণেই যেন কাৰ্ত্তিক-চৰিত্ৰৰ প্ৰয়োজন হৈছে এনে ভাব হয়।
এই চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ আন কোনো গূঢ় উদ্দেশ্য বিচাৰি পোৱা নেযায়।
দেশোদ্ধাৰৰ আদৰ্শ প্ৰচাৰ কৰিবৰ কাৰণেই তেওঁক বিলাতৰপৰা ঘূৰাই
আনি (বিলাতত কি কৰিলে উল্লেখ নাই) খদ্দৰ পিন্ধাইছে আৰু
বৈষ্ণৱ যুগৰ আদৰ্শই প্ৰকৃত আদৰ্শ বুলি জাহিৰ কৰাইছে। কিন্তু
দেশোন্নতিৰ প্ৰকৃত পন্থানো কি সেই বিষয়ে কাৰ্ত্তিক আৰু প্ৰেমধৰ
এজনৰো স্থিৰ আৰু দৃঢ় ধাৰণা নাই। এবাৰ কাৰ্ত্তিকে (৪৪ পৰিচ্ছেদ)
প্ৰাচীন জ্ঞান আৰু আধুনিক বিজ্ঞানৰ সমন্বয়ৰ যোগেদি দেশোন্নতি
সম্ভৱ বুলি কৈ পাছৰ পৰিচ্ছেদত বৈষ্ণৱ যুগৰ পন্থাই প্ৰকৃত পন্থা
বুলি নিজৰ উক্তিকে অস্বীকাৰ কৰিছে। প্ৰেমধৰৰো আদৰ্শ আৰু
পন্থা সম্পৰ্কে দৃঢ় ধাৰণা নাই। মুঠতে আদৰ্শ আৰু কৰ্ম্মপন্থাৰ
খেলিমেলি বিপৰ্য্যয়ৰ ফলত সিহঁতৰ কথাবোৰো আন্তৰিকতাবিহীন
কিছুমান বুলিত পৰিণত হৈছে। কাৰ্ত্তিকে মাক-বাপেকৰ কি হৈছে
কব নোৱাৰে, মা-সম্পত্তিৰ খবৰ নাই, অথচ দেশোদ্ধাৰৰ সঞ্জীৱনী
বিচাৰি উন্মত্ত।

পৰিস্থিতিও ঠায়ে ঠায়ে কৃত্ৰিম আৰু হাস্যাস্পদ হৈছে। কাৰ্ত্তিকৰ
চোলাত এক্কহলৰ গোন্ধ পাই হেমই মদৰ গোন্ধ পোৱা বুলি কোৱা
মাত্ৰকে সুৰাৰ উল্লেখ থকা ওমৰ খৈয়ামৰ কবিতালৈ মনত পৰি উধাতু
খাই কাৰ্ত্তিক কবিতা পঢ়িবলৈ লৰ মাৰিছে। এই দৰে সৰু ছোৱালী
হেমৰ লগত (লিখকৰ মতে ১২।১৪ বছৰ) সমাজসংস্কাৰৰ আদৰ্শ
আৰু কৰ্ম্মপন্থালৈ তুমুল তৰ্কত সততে অৱতীৰ্ণ হোৱা, কাৰ্ত্তিক আৰু
প্ৰেমধৰে ইজনে সিজনক লগ পালে কেৱল দেশোদ্ধাৰৰ জল্পনা-কল্পনা
(ইয়াৰ বাহিৰে যেন সিহঁতৰ আলাপ-আলোচনাৰ বিষয় নায়েই).
জয় বলিয়াৰ মাজে মাজে আকস্মিক ভুমুকি আদিয়ে কাহিনীটো ঠায়ে

ঠায়ে কৃত্ৰিম কৰি তুলিছে। এই কাৰণেই কাহিনীৰ শোকাৱহ পৰিণতিয়ে
পাঠকৰ অন্তৰত গভীৰভাৱে ৰেখাপাত কৰিব নোৱাৰে।

উপন্যাসখনৰ উজ্জ্বল দিশ নথকা নহয়। বিশেষকৈ পূৰ্ণিমা, জন্মি
কানীয়া, গদাধৰ, মৌজাদাৰণীৰ চৰিত্ৰই সজীৱ বাস্তৱতাৰ পৰিচয় দিয়ে,
বিশেষকৈ পূৰ্ণিমা চৰিত্ৰ দৰিদ্ৰ গাঁৱলীয়া গুণৱতী ছোৱালীৰ পূৰ্ণ প্ৰতিনিধি।
গাঁৱলীয়া সমাজৰ type চৰিত্ৰ সৃষ্টিত লিখকৰ অভিজ্ঞতা আছে।

'অপূৰ্ণ'ৰ পাছৰ ৰচনা 'আদৰ্শ-পীঠ'। স্বতন্ত্ৰ গ্ৰন্থাকাৰে
এতিয়াও প্ৰকাশ হোৱা নাই। চতুৰ্থ দশকৰ শেষৰ ফালে
'আৱাহন'ৰ বিভিন্ন সংখ্যাত এই উপন্যাস ছোৱা-ছোৱাকৈ প্ৰকাশ

আদৰ্শ-পীঠ

হৈছিল। এজন আদৰ্শবাদী যুৱকৰ সংস্কাৰ-প্ৰচেষ্টা
আৰু স্বাৱলম্বী-উদ্যোগৰ শোকাৱহ পৰিণতি এই
উপন্যাসত দেখুৱাবলৈ চেষ্টা কৰিছে। উখৰা ভূমিত বীজ বপন কৰিলে
যেনেকৈ নিষ্ফল হয় তেনেকৈ শিক্ষা আৰু জ্ঞানৰ পোহৰ বিকিৰণ
নকৰাকৈ সামাজিক সংস্কাৰ-সাধনৰ প্ৰচেষ্টাও নিষ্ফল হয়। উপন্যাসৰ
নায়ক শ্ৰীধৰৰ ক্ষেত্ৰতো সেয়ে ঘটিছে। গাঁৱৰ মৌজাদাৰৰ শিক্ষিত পুতেক
শ্ৰীধৰ। বাপেকৰ ইচ্ছা হয় সি চৰকাৰী চাকৰিত সোমাই, নহয় মৌজা
চলাই ঘৰখন ধৰে। কিন্তু আদৰ্শবাদী শ্ৰীধৰে তালৈ পিঠি দি কেনেকৈ
গাঁৱৰ উন্নতি সাধন কৰিব পাৰি আৰু স্বাৱলম্বনৰ আদৰ্শ দাঙি ধৰিব
পাৰি তাৰ চিন্তাত থাকে। ফলত বাপেকে তাক একপ্ৰকাৰ ত্যাজ্য
পুত্ৰ কৰে। অনাই-বনাই কিছুদিন গাৱো পাহাৰত পাম ধৰি থাকোঁতে
চৰকাৰৰ সন্দেহভাজন হৈ জেলত থাকিব লগা হয়। জেলৰ পৰা ওলাই
পুনৰ গাঁৱলৈ উভতি আহি এখন আদৰ্শ পাম খুলিবলৈ লয়। গাঁৱৰ
দুই-এজন ডেকাই এই কামত তাক সহায় কৰে যদিও সৰহভাগ গাঁৱলীয়াই
তাৰ কুৎসা ৰটনা কৰিবলৈ ধৰে আৰু সকলোফালৰ পৰাই সি বাধা
পাবলৈ ধৰে। গাঁৱৰে বিধৱা ছোৱালী পাৰ্ব্বতীক সি সৰুৰে মৰম কৰিছিল,
আৰু আদৰ্শপীঠ স্থাপনৰ পাছতো তাইক স্বাৱলম্বী হবলৈ সহায় কৰোঁতে
কোনোৱে তাৰ বিৰুদ্ধে কলঙ্ক প্ৰচাৰ কৰিবলৈ ধৰে। মানসিক দুৰ্ব্বলতাৰ
কাৰণে সি পাৰ্ব্বতীক আশ্ৰমত আশ্ৰয় নিদিয়াত তাই শেষত আত্মহত্যা

কৰে। স্থানীয় লোকৰ সহানুভূতিৰ অভাৱত আদৰ্শ পীঠ বা আশ্ৰম সি এৰিব লগা হয়। ভগ্নোৎসাহ হৈ শ্ৰীধৰে গাঁও পৰিত্যাগ কৰে—উদ্দেশ্যহীন হৈ অনাই-বনাই ফুৰে। উপন্যাসৰ শেষৰ অধ্যায় একেবাৰে অস্পষ্ট আৰু উদ্দেশ্যবিহীন।

এইটো সহজে ধৰিব পাৰি যে উপন্যাসখনৰ কাহিনী ভাগ দুৰ্ব্বল শ্ৰীধৰৰ সংস্কাৰকামী প্ৰচেষ্টা আৰু সেই সন্দৰ্ভত তেওঁৰ অভিজ্ঞতা আৰ গাঁৱলীয়া ৰাইজৰ প্ৰতিক্ৰিয়াশীল ব্যৱহাৰ প্ৰদৰ্শন কৰাই কাহিনী প্ৰধান উদ্দেশ্য। তালুকদাৰৰ আন কেইখন উপন্যাসৰ নায়কৰ দৰেই এ কাহিনীৰ নায়ক শ্ৰীধৰো লিখকৰ সমাজসংস্কাৰ আৰু আদৰ্শাত্মক মনোভাৱৰ মূৰ্ত্তিমান বিগ্ৰহ। এই কাৰণেই শ্ৰীধৰৰ ব্যক্তিত্বৰ সকলো দিশ প্ৰকটিত হোৱা নাই। 'প্ৰেক্‌টিকেল্' জ্ঞানৰহিত অত্যুৎসাহী আদৰ্শবাদী যুৱকৰ ব্যৰ্থতা এই কাহিনীয়ে প্ৰদৰ্শন কৰিছে। শ্ৰীধৰৰ কৰ্ম্ম প্ৰেৰণা বায়ুস্ফীত বেলুনৰ দৰে যৌৱনসুলভ উত্তেজনাৰ ফল। গভীৰ নিষ্ঠা, আত্মপ্ৰত আৰু দৃঢ় মনোবলৰ পৰিচয় তাত নাই। পাৰ্ব্বতীৰ লগত শ্ৰীধৰৰ সম্পৰ্কটো অস্পষ্ট আৰু অপৰিস্ফুট। শ্ৰীধৰৰ মনোবলৰ অভাৱ পাৰ্ব্বতী সংক্ৰান্ত ঘটনাতো প্ৰকাশ নহৈ থকা নাই। প্ৰয়োজন হলে অকলশৰীয়া ভাৱে সমাজৰ বিৰুদ্ধে থিয় দিব পৰা যি শক্তি প্ৰগতিকামী ব্যক্তি পক্ষে আৱশ্যক, তাৰ অভাৱ শ্ৰীধৰৰ ব্যৱহাৰত লক্ষ্য কৰা যায়, বিশেষকৈ পাৰ্ব্বতী-সম্পৰ্কীয় ঘটনাত।

শ্ৰীধৰৰ গাৰো পাহাৰ আৰু জেলত কটোৱা জীৱনৰ অধ্যায়টো উদ্দেশ্যহীনভাৱে সংযুক্ত হৈছে আৰু সেই প্ৰসঙ্গত উলিওৱা গাৰো চৰিত্ৰ আৰু পৰিস্থিতিও নিৰৰ্থক যেন বোধ হয়। ব্যক্তিৰ জীৱনত বহু ঘটনাই ঘটে, বহু আৰু বিচিত্ৰ অভিজ্ঞতা লাভ কৰে, কিন্তু সকলোবোৰ ঘটনা বা অভিজ্ঞতা লিখকে অন্তৰ্ভুক্ত নকৰে। পৰস্পৰ প্ৰভাৱশীল আৰু সম্পৰ্কযুক্ত ঘটনাৱলী বাছি লৈ ঔপন্যাসিকে কাহিনীক এটি নিটোল, কাৰ্য্য-কাৰণযুক্ত আৰু প্ৰভাৱপাতী ৰূপ দিবলৈ চেষ্টা কৰে। শ্ৰীধৰৰ গাৰো পাহাৰলব্ধ অভিজ্ঞতা কাহিনীৰ অঙ্গ সংস্থানত ওপৰঞ্চি (appendix) শাখা মাত্ৰ। উপন্যাসখনৰ চৰিত্ৰ সৃষ্টিও দুৰ্ব্বল।

'তুনীয়া' (১৯৬১) তালুকদাৰৰ নৱতম প্ৰকাশ। অভিজ্ঞ লিখকৰ প্ৰৌঢ় বয়সৰ ৰচনা হলেও শিল্প-সৌন্দৰ্য্যত এইখনো বিশেষ আগবঢ়া বুলি

তুনীয়া

কব নোৱাৰি। পূৰ্ব্বৰ উপন্যাস কেইখনৰ দৰেই আদৰ্শ-সন্ধানী, ভাববিলাসী, দিবাস্বপ্নদিদৃক্ষু নায়কৰ বক্তৃতাধৰ্ম্মী সমাজ-সমালোচনা, মন্তব্য আৰু স্বকল্পিত সমাজৰ ভাব-পৰিকল্পনাৰে এই উপন্যাসো ভাৱাক্ৰান্ত। নায়ক অনন্ত লিখকৰ ভাব-চিন্তা আৰু পৰিকল্পনাৰ মুখপাত্ৰ হৈ পৰিছে। সমাজ বা দেশৰ উন্নতি সম্পৰ্কে যিমানবোৰ কথা লিখকৰ মনত খেলাইছে সেই সকলোবোৰ ভাবচিন্তা নায়কত আৰোপ কৰিছে, শৈল্পিক প্ৰয়োজনৰ ফালে বৰ বিশেষ দৃষ্টি ৰখা নাই।

তিনিটি নাৰী-চৰিত্ৰক কেন্দ্ৰ কৰি 'তুনীয়া'ৰ কথাবস্তু নিৰ্ম্মিত হৈছে। ৰূপৱতী মেতৰনী তুনীয়া, সমাজ-পৰিত্যক্তা ব্ৰাহ্মণবিধবা মাইতী, আৰু গাঁৱৰ কামুক যুৱকৰ দ্বাৰা ধৰ্ষিতা মালতী। এই তিনিটা নাৰী চৰিত্ৰই স্বকীয় কক্ষপথত বিচৰণ কৰিছে, পাৰস্পৰিক আকৰ্ষণ-বিকৰ্ষণ বা সিহঁতৰ মাজত সংযোগ থল নাই। কাহিনীৰ নায়ক অনন্তই পৃথক ভাবে তিনিও-জনীৰ সংস্পৰ্শত আহিছে, কিন্তু নায়কক কেন্দ্ৰ কৰি তিনিওজনীৰ এটা বিচৰণ-মণ্ডল ৰচিত হোৱা নাই। পুৰুষ-চৰিত্ৰ একেজন হলেও, প্ৰত্যেক জনী নায়িকাক লৈ বেলেগ দৃশ্য, পৰিস্থিতি আৰু ঘটনাৰ সমাবেশ ঘটিছে—এইটোৰ ওপৰত সিটোৰ কোনো প্ৰভাৱ নাই। ফলত কাহিনীয়ে বিক্ষিপ্ত ৰূপ ধাৰণ কৰিছে আৰু প্ৰত্যেক গৰাকী নাৰীক লৈ একোটা স্বতন্ত্ৰ কক্ষপথ ৰচিত হৈ স্বতন্ত্ৰ কাহিনীৰ দৰে প্ৰতীতি হৈছে।

উপন্যাসৰ প্ৰথম ছোৱাত তুনীয়া-সংক্ৰান্ত বিবৰণে প্ৰাধান্য লাভ কৰিছে, মাজতে মালতী সম্পৰ্কীয় কথাই পাঠকৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰে আৰু শেষৰ ছোৱাত মাইতী-সংশ্লিষ্ট বিবৰণৰ প্ৰাধান্য পৰিলক্ষিত হয়। অৱশ্যে প্ৰত্যেক অংশতে অনন্তই প্ৰধান পুৰুষ-চৰিত্ৰ ৰূপে দেখা দিছে। তুনীয়া মেতৰনী গাভৰু, তাইৰ গিৰিয়েক ৰামু দায়িত্বহীন মাতাল, কিন্তু সবল হৰিজন যুৱক। মদ খাই বলিয়ালি কৰি সকলো পইচা উৰাই দিয়াই তাৰ স্বভাৱ। মদৰ নিচাত মাৰপিট কৰি, নিজেও জখম হৈ হাচপাতালত

সি পৰি থাকিব লগা হোৱাত দুনীয়াই মিউনিচিপেলিটিৰ কাম লয়। কিন্তু কোমল মাংস-লোলুপ মহৰি-অভাৰচিয়াৰৰ কামনা কলুষিত গ্ৰাসৰ পৰা নিজক ৰক্ষা কৰিবলৈ তাই মিউনিচিপেলটিৰ কাম এৰি হাচপাতালত কাম লয়। কিন্তু ইয়াতো তাইৰ ৰূপ-যৌৱনেই বৈৰী হ'ল। কম্পাউণ্ডাৰৰ উৎপাতত তাই বৰ নোৰাবা হ'ল আৰু সেই কামো শেষত এৰিবলৈ বাধ্য হ'ল। এই হাচপাতালতে অনন্তৰ লগত তাইৰ পৰিচয়। তাইৰ মনোৰম আৰু কালিমাহীন চৰিত্ৰই অনন্তক মুগ্ধ কৰে আৰু তাইৰ প্ৰতি সহানুভূতি জন্মি মাজে-সময়ে, বিপদে-আপদে টকা-কড়ি দি সহায়ো কৰে। মদ খাই ভগ্ন স্বাস্থ্য হৈ বামুৰ অকাল মৃত্যুৰ পাছত দুনীয়াই সূতা কাটি, হাঁহ-কুকুৰা পুহি একমাত্ৰ সন্তান বুদ্ধুক মেট্ৰিক পাছ কৰায়। ইয়াৰ পাছৰ ছোৱা কাহিনীত দুনীয়া আৰু পুতেক বুদ্ধুৰ অস্বাভৰিক পৰিবৰ্ত্তন প্ৰদৰ্শন কৰিছে। বুদ্ধুৱে মেডিকেল কলেজত পঢ়ি অপুত্ৰক প্ৰিন্সিপালৰ সকলো টকা কড়িৰ উত্তৰাধিকাৰী হৈ নগাপাহাৰত চিভিল চাৰ্জন হয় আৰু দুনীয়াই ধাত্ৰীবিদ্যা শিকি পুতেকৰ হাচপাতালতে নাৰ্চ হিচাপে যোগ দিয়ে। ঘটনাৰ এনে অভাৱনীয় পৰিৱৰ্ত্তন ৰামুৱে মেট্ৰিক পাছ কৰালৈকে বিশেষ লক্ষ্য কৰা নেযায়, কিন্তু পাছৰ ছোৱা কাহিনী অভাৱনীয়, অপ্ৰত্যাশিত আৰু বিস্ময়াবহ। প্ৰত্যয়শীল ৰূপত এই ছোৱা ঘটনা উপস্থাপিত হোৱা নাই।

উপন্যাসৰ দ্বিতীয় উপকাহিনী গঢ়ি উঠিছে মালতীক লৈ। আকস্মিক ভাৱেই দুবৰি গাঁৱৰ অজলা ভকতৰ জীয়েক মালতীৰ ফটো তুলি অনন্তৰ সেই ঘৰৰ লগত পৰিচয় হয় আৰু ঘনিষ্ঠতা বাঢ়ে। এনে পৰিচয় সূত্ৰতে মাজনিশা কামুক গাঁৱলীয়া যুৱকৰ দ্বাৰা ধৰ্ষিতা মুমূৰ্ষু মালতীক অনন্তই নগৰৰ চিকিৎসালয়ত চিকিৎসা আৰু শুশ্ৰূষাৰ দিহা কৰি দিয়ে। মালতীৰ সবল সৌন্দৰ্য্য আৰু অমায়িক ব্যৱহাৰত অনন্ত মুগ্ধ হৈছিল যদিও কোনো পাশবিক ভাব মনলৈ অনা নাছিল। অনন্তৰ সহায়ত মালতী সুস্থ হৈ ঘৰলৈ উভতি গ'ল। কিন্তু গঞা ৰাইজে ধৰ্ষিতা মালতী আৰু বাপেকক সমাজত স্থান দিবলৈ অমান্তি হ'ল, সিহঁতক এঘৰীয়া কৰা হ'ল। বুঢ়া ভকত জীয়েকক লৈ কাশীবাসী হ'ল। তাৰ পাছত মালতীৰ কোনো

সংবাদ নাই। তাই ঔপন্যাসিকৰ হাতত উপেক্ষিতা হৈ ৰ'ল। আনকি মালতী ঘৰলৈ উভতি যোৱাৰ পাছত অনন্তয়ো কোনো খবৰ লোৱা নাই।

তৃতীয় কাহিনীটো মাইতী-সম্পৰ্কীয়। মালতীৰ লগত আকস্মিক ভাৱে পৰিচয় হোৱাৰ দৰে মাইতীকো অনন্তই লগ পায় এখন গাঁৱলীয় মেলত। ব্ৰাহ্মণ-বিধৱা মাইতীৰ অবৈধ সন্তান হোৱাত গাঁৱলীয়া মেলে ৰায় দিয়ে যে তাইক পাঞ্জাবী বা মুছলমানক বিক্ৰী কৰি দিব লাগে। অনন্তই এই অভাগী বৃন্তচ্যুতা ছোৱালীটিক বুটলি আনে। অনন্তৰ মাক-বাপেকে ঘৰত সিহঁতক ঠাই নিদিয়াত সিহঁত কলিকাতলৈ যায়। তাতে ঘৰ ভাড়া কৰি মাইতীক পঢ়াৰ ব্যৱস্থা কৰি দিয়ে আৰু নিজেও ল পঢ়িবলৈ আৰম্ভ কৰে। ইয়াতেই এদিন শুই থকা মাইতীৰ লোভনীয় সৌন্দৰ্য্য দেখা পাই সি তাইৰ কাষ চাপি যাওঁতে তাই সাৰ পোৱাত সি ঠাইতে আঁতৰি যায়। ইয়াৰ পাছৰ ছোৱা কাহিনীয়ে অস্বাভাৱিক গতিত আগ বাঢ়িছে। সস্তীয়া হিন্দী চিনেমাৰ দৰে অতি-নাটকীয় ঘটনাৰে এই ছোৱা কাহিনী পৰিপূৰ্ণ। অনন্তই নিজৰ ব্যৱহাৰত লজ্জিত আৰু অনুতপ্ত হৈ এদিন মাইতীৰ পৰা আঁতৰি থকাত সি উভতি নাহে বুলি ভাবি দেৱীকা ৰাণীক লগ ধৰিবলৈ তাইৰ এলাহাবাদ গমন, তাৰ পাছত বম্বেৰ ফিল্ম কোম্পানীত প্ৰসিদ্ধ তাৰকাৰূপে তাইৰ খ্যাতি আৰ্জ্জন, মাইতীৰ নিৰুদ্দেশত অনন্তৰ সান্নিক জ্বৰ, জ্বৰৰ ভমকত পিস্তলেৰে আত্মহত্যাৰ প্ৰচেষ্টা, কিন্তু শেষত আত্মহত্যা নকৰি মাইতীৰ ছবি খনকে পিস্তলৰ গুলীৰে থকা-সৰকা কৰা, তাৰ পাছত কেবা বছৰব্যাপি তাৰ মস্তিষ্ক-বিকৃতি, হঠাতে চিনেমাৰ পৰ্দ্দাত মাইতীৰ অভিনয় দেখি আকস্মিক ভাৱে তাৰ বলিয়ালিৰ অৱসান, তাৰ বম্বেলৈ গমন আৰু মাইতীৰ লগত পুনৰ মিলন, ফিল্মশিল্পত তাৰ অভূতপূৰ্ব্ব সাফল্য, তাৰ পাছত বহু হাজাৰ টকাসহ মাইতীৰ লগত অসমলৈ প্ৰত্যাগমন আৰু বহু টকা দান, নগা পাহাৰলৈ যাওঁতে মটৰ দুৰ্ঘটনাত অনন্তৰ গুৰুতৰ আঘাত, দুনীয়াৰ পুতেক বুদ্ধুৰ দ্বাৰা চিকিৎসা আৰু শেষত দুনীয়াৰ লগত অনন্তৰ পুনৰ পৰিচয়—এই গোটেইবোৰ ঘটনা অতি-নাটকীয় আৰু অবিশ্বাস্য ৰূপত

আগবাঢ়িছে। ঔচিত্যবিচাৰ, পাৰিপাৰ্শ্বিক বাধা, সময়ৰ গতি, মনস্তাত্ত্বিক সম্ভাৱনা, সামাজিক বিধি-নিষেধ—এই বোৰৰ অস্তিত্ব ঘটনাবাজিৰ অভিব্যক্তিত লিখকে বহুক্ষেত্ৰত অস্বীকাৰ কৰা যেন বোধ হয়। ছুনীয়াৰ সন্তানৰ কেচুৱা অৱস্থাৰপৰা নগাপাহাৰত ডাক্তৰ-চাহাব হোৱালৈকে অন্ততঃ পঁচিশ বছৰৰ ব্যৱধান। এই দীৰ্ঘসময়ে অনন্ত আৰু মাইতীক যেন স্পৰ্শই কৰা নাই।

তিনি জনী যুৱতীৰ সংস্পৰ্শত অনন্ত আহিছে। কিন্তু সিহঁতৰ প্ৰতি অনন্তৰ দৃষ্টি অস্পষ্ট আৰু ছুৰ্বোধ্য। পৰিচয়ৰ সান্নিধ্য, স্বাভাৱিক সহানুভূতি আৰু মানৱতাবোধে হয়তো ছুনীয়া আৰু মালতীৰ প্ৰতি সহৃদয়তাসূচক ব্যৱহাৰ কৰিবলৈ অনন্তক প্ৰেৰণা দিছিল। সিহঁত ছুজনীৰ যৌৱন আৰু সৌন্দৰ্য্যই হয়তো তেওঁক 'চিভেল্‌ৰাচ' হ'বলৈ উৎসাহ দিছিল। কিন্তু অন্তৰ্প্ৰৱাহী যৌন-আকৰ্ষণৰ প্ৰভাৱ তাত আছিল যদিও দীৰ্ঘ সান্নিধ্যৰ অভাৱে অনন্তৰ যাযাবৰী মনত গভীৰ ৰেখাপাত কৰিব পৰা নাই। উৰণীয়া মেঘৰ ছাঁৰ দৰে ছুনীয়া আৰু মালতীয়ে অনন্তৰ জীৱনত সাময়িক ছায়াপাত কৰিছে মাত্ৰ।

কিন্তু মাইতীৰ ক্ষেত্ৰত ওপৰৰ যুক্তি অচল। তেজৰ সম্পৰ্ক নথকা এহাল ডেকা-গাভৰুৱে কেবাবছৰ ধৰি একে ঘৰত, অকলশৰে, একে সুখ-ছুখৰ সমভাগী হৈ যৌননিস্পৃহ জীৱন যাপন কৰাটো বিশ্বাসযোগ্য ভাৱে উপস্থাপিত হোৱা নাই। কলিকতাত থাকোঁতে শুই থকা মাইতীৰ যৌৱনোচ্ছল দেহৰ প্ৰতি অনন্তৰ সাময়িক আকৰ্ষণ প্ৰদৰ্শন কৰিছে। কিন্তু পিছ মুহূৰ্ত্ততে অনুতপ্ত-অনুশোচনাত আঁতৰি গৈছে। যৌৱনৰ স্বাভাৱিক প্ৰবৃত্তি দমন কৰি যৌন বাসনা যদি ৰুদ্ধ কৰি ৰখা হয় আৰু যদি অন্য পাত্ৰ বা পাত্ৰীৰ যোগেদি সেই ৰুদ্ধ বাসনাই প্ৰকাশপথ নেপায়, তেন্তে মানসিক বিকৃতি ঘটাটো অস্বাভাৱিক নহয়। কিন্তু লিখকে অনন্তৰ হৃদয়ত এনে ৰুদ্ধ বাসনাৰ ফলত হোৱা মানসিক সংঘাত প্ৰদৰ্শন কৰা নাই। মাইতীৰ লগত অনন্তৰ দীৰ্ঘ সান্নিধ্য আৰু সহ-অৱস্থানে ভ্ৰাতৃত্বৰ সম্পৰ্ক গঢ়ি তুলিছিল নে, স্বয়ংস্থাপিত স্বামী-স্ত্ৰীৰ সম্পৰ্ক ৰচনা কৰিছিল সেই বিষয়ে উপন্যাসে স্পষ্ট ইঙ্গিত ক'তো দিয়া নাই। আন উপন্যাস কেইখনৰ দৰে নায়ক-নায়িকাৰ শেষ পৰিণতি অস্পষ্ট আৰু দোদুল্যমান হৈ ৰ'ল। তালুকদাৰে আকৰ্ষণীয় ৰূপত কাহিনীৰ পৰিসমাপ্তি ঘটাব নোৱাৰে, প্ৰায়ে কৃত্ৰিম পৰিৱেশ একোটাত কাহিনীৰ যৱনিকা পেলায়।

উপন্যাসখনৰ ঠায়ে ঠায়ে লিখক পুৰণি ৰীতি-নীতি আৰু জীৱনযাত্ৰা সম্পৰ্কে প্ৰশংসামুখৰ হৈ পৰিছে। আধুনিক চিকিৎসা, খাদ্যাখাদ্য, সাজ-পোছাকৰ নামত তিনি কিল মাৰি অতীতৰ গুণ গানত পঞ্চমুখ হৈ পৰিছে। কিন্তু আনহাতে আকৌ আধুনিক যুগৰ লগত সমানে ফেৰ মাৰি প্ৰগতিৰ পথত যাব নোৱাৰা কাৰণে সমালোচনাও কৰিছে। নায়কৰ সমাজ সমালোচনামূলক দীৰ্ঘ বক্তৃতা, অবান্তৰ কথা আৰু পৰিবেশৰ অনুপযোগী ভাব-কল্পনাই অনেক ঠাইত ৰসভঙ্গ কৰিছে। কৃত্ৰিম আৰু স্থানবিশেষে চাঞ্চল্যজনক উপায়েৰে ঘটনা আগবঢ়াই নিছে।

অনন্ত আৰু মাইতী—এই প্ৰধান চৰিত্ৰ ছুটা বহু পাৰমাণে কৃত্ৰিম। এই ছুটা চৰিত্ৰৰ পাৰস্পৰিক সম্পৰ্ক যেনেকৈ কৃত্ৰিম তেনেকৈ সিহঁতৰ অভিব্যক্তিও কৃত্ৰিম। সিহঁতৰ মানসিক ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়া, আত্মদ্বন্দ্ব, বিশ্লেষণ আৰু ব্যক্তিত্বৰ সামগ্ৰিক ৰূপ এটি নেপাওঁ। ৰামু, অজলা ভকত আৰু মালতীৰ চৰিত্ৰত অৱশ্যে কৃত্ৰিমতা নাই। সিহঁত অভিনৱ আৰু অনবদ্য সৃষ্টি নহয় যদিও কিছু পৰিমাণে বাস্তৱ আৰু সজীৱ। ছুনীয়াৰ জীৱনৰ প্ৰথম ছোৱা বাস্তৱানুকূল; শেষৰ ফালে তাইৰ পৰিৱৰ্ত্তন কিছু অসাধাৰণ, অৱশ্যে অবাস্তৱ নহয়। মুঠতে উপন্যাসখনৰ কাহিনী যেনি যায় সেই পথেই আগ বাঢ়িবলৈ দিছে। পৰিকল্পিত ৰূপত বা ধাৰাত কাহিনীবিন্যাস হোৱা নাই, ঘটনা আৰু পৰিস্থিতিসমূহ improvised হৈছে।

ষষ্ঠ অধ্যায়

আধুনিক উপন্যাসৰ আৰম্ভ

সংস্কাৰকামী মনোভাব বা ব্যঙ্গাত্মক দৃষ্টিৰে সমাজৰ প্ৰতি দৃষ্টিপাত নকৰি দৰদী অন্তৰেৰে সমাজৰ নৰ-নাৰীৰ বৈচিত্ৰ্যপূৰ্ণ অভিব্যক্তি আচাৰ নীতি, জীৱন ধাৰা আৰু সমস্যা বিশ্লেষণ কৰি উপন্যাসকলাক সৌন্দৰ্য্যৰ নতুন পৰিপ্ৰেক্ষাত স্থাপন কৰাত দীননাথ শৰ্ম্মা আৰু বিৰিঞ্চিকুমাৰ বৰুৱাৰ নাম উল্লেখযোগ্য।

দীননাথ শৰ্ম্মা

চলন্ত শতাব্দীৰ চতুৰ্থ দশকত 'আৱাহন' কাকতত দীননাথ শৰ্ম্মাই ঔপন্যাসিক ৰূপে আত্মপ্ৰকাশ কৰে। তেওঁৰ প্ৰথম দুখন উপন্যাস 'উষা' আৰু 'সংগ্ৰাম' উক্ত আলোচনীৰ বিভিন্ন সংখ্যাত ধাৰাবাহিক ভাবে প্ৰকাশ হয়। তাৰ বহু বছৰৰ পাছতহে উপন্যাস দুখনে গ্ৰন্থাকাৰে পাঠক সমাজত দেখা দিয়ে; ১৯৫১ চনত 'উষা' আৰু ১৯৫৪ চনত 'সংগ্ৰাম' গ্ৰন্থাকাৰে প্ৰকাশ কৰা হয়। ইয়াৰ পাছত এই লিখকৰ আৰু দুখন উপন্যাস প্ৰকাশ পাইছে—'নদাই' (১৯৬০) আৰু 'শান্তি' (১৯৬১)। ইয়াৰ বাহিৰেও প্ৰসিদ্ধ নৰৱেজিয়ান ঔপন্যাসিক নাট্ হামচুনৰ (Knut Hamsun) 'গ্ৰ'থ অব্ ডি চইল' নামৰ উপন্যাস 'মাটি আৰু মানুহ' অভিধাৰে অসমীয়ালৈ শৰ্ম্মাই অনুবাদ কৰিছে। চুটি গল্পলিখক ৰূপেও সাহিত্যত শৰ্ম্মাৰ প্ৰতিষ্ঠা আছে।

কাহিনীৰ বৈচিত্ৰ্যপূৰ্ণ অভিব্যক্তি, ঘটনাৰ চাঞ্চল্যজনক বিন্যাস, নাইবা সংস্কাৰ কামনা আৰু পোহনীয়া আদৰ্শবাদ-প্ৰচাৰ উপন্যাসৰচনাৰ উদ্দেশ্য ৰূপে নলৈ ব্যক্তি-মানস, আবেগ-অনুভূতি আৰু অভিজ্ঞতাৰ সমীক্ষণ

বিশ্লেষণকে প্ৰাধান্য দি উপন্যাস-ৰচনা কৰিবলৈ শৰ্ম্মাই প্ৰথমে প্ৰয়াস কৰে। সাম্প্ৰতিক উপন্যাস-কলাৰ যি অভিব্যক্তি আমি দেখা পাওঁ শৰ্ম্মাৰ ৰচনাতে প্ৰথমে পৰিস্ফুট হয়; সেই কাৰণে শৰ্ম্মাক সাম্প্ৰতিক উপন্যাসৰীতিৰ বাটকটীয়া বুলি অভিহিত কৰিব পাৰি। গতানুগতিক গাঁথনি এওঁৰ প্ৰথম তিনিখন উপন্যাসত নাই। উপন্যাস কেইখনত ব্যক্তি-বিশেষৰ বা নায়কৰ জীৱনৰ ধাৰাবাহিক অভিজ্ঞতা আৰু মানসিক ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়াকে সামাজিক পৰিপ্ৰেক্ষাত সজাই-পৰাই আস্বাদনীয় কৰাৰ প্ৰচেষ্টা লক্ষ্য কৰা যায়। দুটা বা ততোধিক বিৰুদ্ধ শক্তিৰ সংঘৰ্ষৰ যোগেদি কাহিনী আগবঢ়াই পৰিণতি দান কৰা যি পৰম্পৰাগত প্লট-ৰচনাৰীতি পূৰ্ব্বৰ লিখকসকলৰ ৰচনাত দেখা পাওঁ, 'উষা' আৰু 'সংগ্ৰাম'ৰ ৰচনাৰীতি তাৰপৰা পৃথক। ইয়াত যি সংঘৰ্ষ উপস্থাপন কৰা হৈছে সি বহু পৰিমাণে আত্মগত সংঘৰ্ষ আৰু কিছু পৰিমাণে পাৰিপাৰ্শ্বিকতাৰ লগত সংঘৰ্ষ। 'শান্তিৰ' বাদে বাকী তিনিখন উপন্যাসত একক চৰিত্ৰৰ প্ৰাধান্য লক্ষ্য কৰা যায়। 'উষা'ত বিপিন, 'সংগ্ৰাম'ত বুধিনাথ, আৰু 'নদাই'ত এই নামৰ চৰিত্ৰৰ একাধিপত্যতা লক্ষ্য কৰা যায়। লিখকৰ উদ্দেশ্যও সেই সেই চৰিত্ৰৰ পথৰ পাঁচালী কীৰ্ত্তন কৰা। বাকী সকলবোৰ চৰিত্ৰ নায়কে জীৱন-পথত 'সুখৰ দুখৰ গান শুনি' আগবাঢ়ি যাওঁতে লগ পোৱা পথিক মাত্ৰ।

'উষা' আৰু 'সংগ্ৰাম'ত যি আবেগপ্ৰৱণ, স্পৰ্শকাতৰ আৰু লেহুকা মনৰ পৰিচয় পোৱা যায়, 'নদাই' আৰু তৎপৰৱৰ্ত্তী 'শান্তি'ত সেই মানসিক ভুজতা আৰু স্পৰ্শকাতৰতাৰ পৰিবৰ্ত্তে সুস্থ আৰু সবল মনৰ স্বাক্ষৰ পোৱা যায়। প্ৰথম দুখনত নায়ক-চৰিত্ৰক বিষণ্ণতাৰ ম্লান-ছায়াই নিষ্প্ৰভ কৰিছে, কিন্তু নদাই পুৰুষকাৰ-দীপ্তিৰে উদ্ভাসিত।

'উষা' লিখকৰ প্ৰথম উপন্যাস। ১৯৩৮-৩৯ চনৰ 'আৱাহন' কাকতত ই ছোৱা-ছোৱাকৈ প্ৰকাশ হৈছিল। তিনিটি চৰিত্ৰক লৈ ইয়াৰ কাহিনী নিৰ্ম্মিত হৈছে, তাৰ ভিতৰত কেন্দ্ৰস্থ চৰিত্ৰ হ'ল নায়ক বিপিন। এই দৰিদ্ৰ, স্পৰ্শকাতৰ, চৰিত্ৰবান যুৱকটিয়ে নগৰৰ আঢ্যবন্ত ব্যক্তি বৰুৱাৰ আশ্ৰয়ত থাকি কলেজত পঢ়োতে দুজনী যুৱতীৰ সংস্পৰ্শত আহে। এজনী

বৰুৱাৰ আত্মজা বীণু; তাই পৰ্ব্বতীয়া স্ৰোতস্বিনীৰ দৰে কলনাদিনী, উৎফুল্লা, আৰু তৰঙ্গশীলা। আন জনী বৰুৱাৰ ঘৰত ডাঙৰ-দীঘল হোৱা মাউৰা ভাগিনী ঊষা, তাই মৃদুভাষিণী আৰু স্বভাৱগম্ভীৰা। প্ৰবৃত্তিৰ

ঊষা

সমধৰ্ম্মিতা হেতুকেই স্বাভাৱিকতে বিপিন আৰু ঊষাৰ মাজত সহানুভূতিৰ ভাব আৰু আকৰ্ষণ গঢ়ি উঠে। কিন্তু তাৰ বিপৰীতে বিপিনৰ বিষণ্ণতা আৰু ভাবপ্ৰৱণতাক অৱজ্ঞাৰ চকুৰে চাই ঠাট্টা-তামাচা কৰা বীণুৰ প্ৰতি বিপিনৰ সমীহ, বিৰক্তি আৰু সংকোচৰ ভাব সৃষ্টি হয়। কিন্তু সময়ৰ লগে লগে দেখা যায় যে বিপিনৰ প্ৰতি বীণুৰ অৱজ্ঞাৰ ভাব ক্ৰমে হ্ৰাস পাই তাৰ বিপৰীতে অধিক তৎপৰতাৰ ভাব প্ৰকাশ পাবলৈ ধৰে। বীণুৰ প্ৰাথমিক বিৰূপ ধাৰণা (prejudice) ক্ৰমে পৰিবৰ্ত্তন হৈ তাই বিপিনক নতুন দৃষ্টিৰে চাবলৈ আৰম্ভ কৰে। ইতিমধ্যে বিপিনৰ অজ্ঞাতে বীণুৰ লগত তাৰ বিয়াৰ আয়োজন চলে। এই কথা যেতিয়া বিপিনে জানিবলৈ পায় তেতিয়া ঘটনা বহুদুৰ আগবাঢ়ি গ'ল, নিবাকৰণ কৰিবৰ উপায় নাই। ইয়াৰ পাছত গভীৰ অন্তৰ্দ্বন্দত ক্ষত-বিক্ষত হৈ বিপিনে শেহান্তৰত বীণুক বিয়া কৰে, কিন্তু ঊষাৰ প্ৰতি কৰা অবিচাৰৰ অনুশোচনাই অন্ত্ৰ-ক্ষতৰ দৰে নব দাম্পত্য-জীৱনৰ মধু-আবেষ্টনিত বিপিনক মাজে মাজে উন্মনা কৰি তোলে। ঊষা অবিবাহিতা হৈয়ে ৰয়।

কাহিনীটো ঘটনা-বহুল নহয়, ইয়াত বাহ্যিক সংঘাত বিশেষ নাই। বিপিনৰ অন্তৰ্দ্বন্দহে ফুটাই তুলিবলৈ লিখকে বিশেষ যত্ন লৈছে। এহাতে ঊষাৰ প্ৰতি হৃদয়ৰ স্বাভাৱিক আকৰ্ষণ, আন হাতে বীণুৰ প্ৰতি বৈৱাহিক স্বামীৰ দায়িত্ব আৰু কৰ্ত্তব্য—এই দুটাৰ মাজত ক্ষত-বিক্ষত হোৱা নায়ক বিপিনৰ অন্তৰ্দ্বন্দ্ব আৰু অনুশোচনা কাহিনীটোত প্ৰধান হৈ উঠিছে। ইয়াৰ মাজত বিপিনৰ বন্ধু হামিদৰ অসহযোগ আন্দোলনত যোগদান, কাৰাদণ্ড আৰু তাৰ দাৰিদ্ৰ্যক্লিষ্ট মাক আৰু ভনীয়েকক লৈ যি প্ৰাসঙ্গিক চিত্ৰ অৱতাৰণা কৰা হৈছে তাৰ লগত মূল কাহিনীৰ বিশেষ সম্পৰ্ক নাই, শিথিল-ভাবে মূল কাহিনীৰ লগত যোৰা দি ৰখা হৈছে।

চৰিত্ৰ সৃষ্টিত লিখকে প্ৰধানকৈ চাৰিত্ৰিক বৈপৰীত্যৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰিছে। বীণু-ঊষা, বিপিন আৰু অমূল্য ফুকন—এই চাৰিটা চৰিত্ৰ সকলো

বিষয়তে বিপৰীতধৰ্ম্মী নহলেও তেওঁলোকৰ স্বভাৱৰ বৈষম্য বা বিভিন্নতা মন কৰিবলগীয়া। স্ত্ৰীসুলভ ভঙ্গুৰতা, ভাৱালুতা, কোমলতা আৰু বিষাদ-প্ৰৱণতাৰে নায়ক বিপিনে পুৰুষোচিত ব্যক্তিত্ব লাভ কৰিব পৰা নাই। তেওঁ কাৰণে অকাৰণে চকু-পানী টোকে, অলপ মানসিক আঘাততে মূৰ্চ্ছা বা অসুস্থতা বোধ কৰে, সকলো সময়তে নিজকে ভাগ্যহীন বুলি আক্ষেপ কৰে। গতিকে পৌৰুষবৰ্জিত নায়ক-চৰিত্ৰই পাঠকৰ সহানুভূতি লাভ কৰিব পৰা নাই। এই 'মেয়েলি' ভাবৰ প্ৰাধান্য হেতুকেই বিপিন আত্মপ্ৰবঞ্চিত হৈছে আৰু সজগুণৰ অধিকাৰী সত্ত্বেও প্ৰভাৱশীল ব্যক্তিৰূপে পৰিচয় দিব পৰা নাই।

দ্বিতীয় উপন্যাস 'সংগ্ৰাম' শিক্ষিত নিবনুৱাৰ জীৱন-সংগ্ৰাম। এই উপন্যাসত নাট হামচুনৰ Hunger উপন্যাসৰ প্ৰভাৱ স্পষ্ট। এই বিদেশী উপন্যাসৰ নায়কো এজন শিক্ষিত, সাহিত্যপ্ৰেমী নিবনুৱা ভবঘুৰে যুবক।

সংগ্ৰাম

'হাঙ্গাৰ'ৰ নায়কৰ দৰে 'সংগ্ৰাম'ৰ নায়ক বুধিনাথো আদৰ্শবাদী, জীৱন নিৰ্ব্বাহৰ কোনো সংস্থান নোহোৱা যুৱক গৃহ শিক্ষকতাৰপৰা আৰম্ভ কৰি গড়-কাপ্তানি বিভাগৰ মহৰিলৈকে নানা ঠাইত চাকৰি কৰিলে কিন্তু সৰহদিন থিতাপি লব নোৱাৰিলে। তদুপৰি পেটৰ তাৰণাত যিকোনো চাকৰি গ্ৰহণ কৰিবলৈ বাধ্য হৈছিল যদিও দুই চাৰি দিন যাওঁতে নোযাওঁতেই অনুভৱ কৰিছিল যে তাৰ আদৰ্শবাদী মনে আত্মসন্মান অটুট ৰাখি সৰহ দিন তেনে চাকৰি কৰিব নোৱাৰে। অনেকবাৰ তেওঁ সামান্য চাকৰিৰ কাৰণে নিজকে অপদস্থ কৰিও শেহত ভগ্ন মনোৰথ হৈ উভতি আহিব লগাত পৰিছিল। বহু চাকৰিৰ নিমিত্তে যি অৰ্হতাৰ প্ৰয়োজন সেইখিনি তাৰ আছিল, কিন্তু ওপৰৱালা বা কৰ্ত্তৃপক্ষৰ স্বজনপ্ৰীতি বা দুৰ্নীতিৰ কাৰণে হয়তো শেষ মুহূৰ্ত্তত সি বঞ্চিত হৈছিল। এইবোৰ দেখি শুনি সি উৎসাহহীন হৈ পৰিছিল, তাৰ কৰ্ম্মপ্ৰেৰণা হ্ৰাস পাইছিল। বৰ্ত্তমান জড়বাদী যুগত দৰিদ্ৰতাৰ মাজত আদৰ্শবাদ ৰক্ষা কৰা টান। আজিৰ যুগত জীৱনত সফলতা লাভ কৰিবলৈ যি বিবেকহীনতা, নিৰ্দ্দয় স্বাৰ্থপৰতা আৰু আত্ম-

সন্মানৰ প্ৰতি উদাসীন কৰ্ম্মপ্ৰচেষ্টা লাগে বুধিনাথৰ সেইখিনি অভাৱ। এতত্ প্ৰসঙ্গও বুধিনাথ 'উষা'ৰ নায়ক বিপিনৰ সমগোত্ৰীয়। দৰিদ্ৰতাৰ লগত যুদ্ধ কৰি শিক্ষাত বুধিনাথতকৈ বহুত ন্যূন কমল, মাণিক আৰু নৰেণে (বুধিনাথৰ বন্ধু) শেহান্তৰত আৰ্থিক স্বচ্ছলতা লাভ কৰে, কিন্তু যাযাবৰী মনৰ বুধিনাথে নোৱাৰিলে ইয়াৰ প্ৰধান কাৰণ হ'ল সিহঁত আদৰ্শবাদৰ দ্বাৰা আড়ষ্ট নহয়। বৰ্ত্তমান সমাজত সাফল্য লাভ কৰিবলৈ যি মানসিক প্ৰস্তুতিৰ প্ৰয়োজন বুধিনাথৰ সেইটো নাই। জীৱনত প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰিব নোৱাৰি শেহান্তৰত বুধিনাথ বিশাল জগতৰ কোনোবা এচুকত হেৰাই গ'ল, তাৰ সন্দেহ কোনেও নেপালে।

এই উপন্যাসত কাহিনীৰ গতানুগতিক বন্ধন বা গাঁথনি নাই। বুধিনাথৰ জীৱনৰ অভিজ্ঞতাসমূহ, তাৰ মনৰ ভাব-প্ৰতিক্ৰিয়া, ধনীৰ দুলালী ৰূপহী ৰাণীৰ প্ৰতি তাৰ নিৰাশ অনুৰাগ, আৰু তাৰ দাৰিদ্ৰ্যক্লিষ্ট জীৱনৰ ব্যৰ্থ কামনা—উপন্যাসখনত ধাৰাবাহিক ৰূপে বিশ্লেষিত হৈছে। প্ৰসঙ্গক্ৰমে বকুলী আৰু মাণিকৰ পাৰস্পৰিক অনুৰাগৰ কথা, চাহ বাগানৰ মেনেজাৰৰ বঞ্চিতা ইলী বাইদেউৰ জীৱনৰ করুণ ইতিহাসকে আদি কৰি এটা পাৰ্শ্বচিত্ৰ বা এপিচডে বুধিনাথৰ 'ভাগ্যহীন জীৱনৰ সুৰহীন গানত' বৈচিত্ৰ্যৰ বেঙণি পেলাইছে। বুধিনাথৰ ভাগ্যহীন জীৱন পথত দীপ্তিৰ ক্ষীণ পোহৰ এচমকা পেলাইছিল ৰাণী আৰু মাকৰ সহানুভূতিসূচক ব্যৱহাৰে। দুখক্লিষ্ট জীৱনত কাৰোবাৰ সহানুভূতি ব্যৱহাৰ আপুৰুগীয়া সম্পদ হৈ পৰে। ৰাণীক সি ভাল পাইছিল দূৰৰে পৰা, কোনো দিনে ৰাণীৰ পৰা প্ৰতিদান পোৱাৰ আশা সি ৰখা নাছিল। ই যেনিবা desire of the moth for the star. সি জানে ৰাণী তাৰ দুষ্প্ৰাপ্য। তথাপি যি দিনা ৰাণীৰ বিয়া হৈ গ'ল সেই দিনা সি ৰিক্ততা অনুভৱ কৰিলে। জীয়াই থকাৰ প্ৰেৰণা যেন তাৰ নোহোৱা হ'ল। সি নিৰুদ্দেশ হ'ল। বুধিনাথৰ এই প্ৰেম ৰোমান্টিক মনৰ পৰিচায়ক।

এই উপন্যাসত কাহিনীৰ বৈচিত্ৰ্যজনিত আকৰ্ষণ বিশেষ নাই। ইয়াৰ মূল্য নিবদ্ধ ৰা, শিক্ষিত, আদৰ্শবাদী যুৱকৰ জীৱনৰ ট্ৰেজেডি চিত্ৰণত। আৰম্ভৰে পৰা একে সুৰীয়া কথা আৰু অভিজ্ঞতাৰ বৰ্ণনাই পাঠকৰ মন অৱসাদগ্ৰস্ত

কৰি তোলাৰ সম্ভাৱনা যথেষ্ট আছে। ইয়াৰ ঘটনা-প্ৰৱাহত কোনো দোলন নাই, পাঠকৰ অন্তৰত আলোড়ণ সৃষ্টি কৰিব পৰা বা উৎকণ্ঠা সৃষ্টি কৰিব পৰা কোনো পৰিস্থিতি নাই। কিন্তু স্বাৰ্থপৰ নিষ্ঠুৰ সমাজত খাপ খুৱাব নোৱাৰা শিক্ষিত আদৰ্শবাদী যুৱকৰ মনোবিশ্লেষণ আৰু আত্মদ্বন্দ্বৰ সম্যক ৰূপায়ণ ইয়াত পোৱা যায়।

বুধিনাথৰ বাহিৰে বাকীবোৰ চৰিত্ৰৰ পূৰ্ণাঙ্গ ৰূপ প্ৰকাশ হোৱা নাই। বুধিনাথৰ সংস্পৰ্শত সিহঁতৰ চৰিত্ৰৰ একোটি দিশ পোহৰলৈ আহিছে।

'সংগ্ৰাম' ৰচনাৰ বহুবছৰৰ পাছত 'নদাইৰ' সৃষ্টি। ইয়াত 'সংগ্ৰাম'ৰ বিষণ্ণ দৃষ্টি নাই, নিৰাশাবাদো নাই। ইয়াত লিখকে 'সংগ্ৰাম'ৰ মানসিক অৱসাদ আৰু দুঃখবাদ অতিক্ৰম কৰি ফৰকাল দৃষ্টিৰে জগতখন চাইছে।

নদাই

'সংগ্ৰাম'ৰ আড়ষ্ট দৃষ্টি ইয়াত নাই, নেতিবাদো নাই। 'সংগ্ৰাম' শিক্ষিত নিবনুৱাৰ জীৱন-ট্ৰেজেডি, 'নদাই' অশিক্ষিত কৰ্ম্মঠ যুৱকৰ জীৱনৰ কমেডি। নাট হামচুনৰ Growth of the soilৰ নায়ক পিয়েৰ আৰু পাৰ্ল বাকৰ Good Earthৰ ৱাং লাঙৰ প্ৰভাৱত নদাই-চৰিত্ৰ কল্পনা কৰা যেন লাগে। ৰচনাৰীতিৰ ফালৰপৰা 'সংগ্ৰাম' আৰু 'নদাই'ৰ সাদৃশ্য আছে। একক-চৰিত্ৰৰ প্ৰাধান্য দুয়োখনতে লক্ষ্য কৰা যায় আৰু সেই চৰিত্ৰৰ জীৱনৰ ইতিহাস কোৱাই যেন লিখকৰ উদ্দেশ্য। 'নদাই' উপন্যাসত নদাইৰ একাধিপত্যতা স্পষ্ট ৰূপত প্ৰতিভাত হৈছে, বাকী সকলোবোৰ চৰিত্ৰ ঢোলৰ টেমেকা স্বৰূপ।

নায়ক নদাইৰ চকুত সোণালী শস্যৰ ৰঙীণ স্বপ্ন, তাৰ ৰিক্ত জীৱনক পূৰ্ণ কৰাৰ অদম্য প্ৰয়াস। মৰা সুতিৰ মৌন প্ৰান্তৰক জীৱন্ত আৰু কৰ্ম্মচঞ্চল কৰি তোলাত নদাইৰ ভূমিকা প্ৰথমেই নহয়, প্ৰধানো। নদাইৰ জীৱনৰ কাহিনী সৃষ্টিৰ কাহিনী, গতিশীলতাৰ কাহিনী, মৌনতাৰপৰা মুখৰতালৈ ৰূপান্তৰিত হোৱাৰ কাহিনী আৰু ৰিক্ততাৰপৰা পূৰ্ণতালৈ যোৱাৰ কাহিনী। এই কাৰণেই এই উপন্যাসত সুস্থ দৃষ্টিভঙ্গী, আশাবাদৰ সবল প্ৰকাশ আৰু কৰ্ম্মপ্ৰেৰণাৰ উদ্দামগতি দেখা পাওঁ।

কেও কিছু নোহোৱা নিঃস্ব, লাঞ্ছিত আৰু বঞ্চিত নদায়ে প্ৰবল

আশাবাদ আৰু কৰ্ম্মপ্ৰেৰণাৰ ফলত মৰিসুতিৰ বিজন পথাৰ সোণালী শস্যেৰে ভৰাই পেলালে, নিঃস্ব জীৱনক পূৰ্ণভাৱে প্ৰতিষ্ঠা কৰিলে, শস্যসম্ভৱা অকৰ্ষিত ভূমিক শস্যশালিনী কৰিলে। নদাই অশিক্ষিত, কিন্তু পুৰুষকাৰৰ প্ৰতীক। মাটিৰ লগত, প্ৰকৃতিৰ লগত তাৰ গভীৰ সম্পৰ্ক। সেই কাৰণেই প্ৰকৃতিগত আদিম সবলতা তাৰ চৰিত্ৰৰ বৈশিষ্ট্য। তাৰ ঘৈণীয়েক নাহকীতো আদীম নাৰীৰ বৈশিষ্ট্য বিদ্যমান। 'গুড্ আৰ্থ'ৰ নায়ক ৱাংলাঙৰ প্ৰথমা পত্নীৰ দৰে নাহকীও সবলা আৰু কৰ্ম্মশীলা। আৰ্থিক স্বচ্ছলতা অহাৰ পাছতো নদাইৰ কোনো পৰিৱৰ্ত্তন নহ'ল ; সি মাটিকেই আপোন বুলি শেষলৈকে ধৰি থাকিল। কিন্তু আৰ্থিক স্বাচ্ছন্দ্যই নাহকীৰ চৰিত্ৰত শেষৰ ফালে সামান্য পৰিৱৰ্ত্তন নঘটোৱাকৈ নাছিল। তাই নিজে দৈহিক আৰাম বা বিলাস কৰিবলৈ বিচৰা নাছিল কিন্তু পুতেক জীয়েকহঁতৰ অযথা বিলাস আৰু খৰচ-বৰচত তাই পক্ষপাতিত্ব প্ৰদৰ্শন কৰিছিল আৰু তাইৰ মনলৈ সামান্য ধনগৰ্ব্বৰ ভাবো আহিছিল। এই কাৰণেই সামান্য খেতিয়কৰ লৰা বুলি গেলাইৰ পুতেক বোধনলৈ জীয়েকক বিয়া দিবলৈ অমান্তি হয় আৰু আধুনিক ডেকা নন্দেশ্বৰলৈ জীয়েক মেনকাক বিয়া দিয়ে। নাহকীৰ এই পৰিৱৰ্ত্তন অস্বাভাৱিক নহয়। এই ব্যৱহাৰ নাৰীসুলভ চাৰিত্ৰিক দুৰ্ব্বলতা মাত্ৰ। তদুপৰি মাটিৰ লগত নদাইৰ যি প্ৰাণৰ সম্পৰ্ক তেনে সম্পৰ্ক নাহকীৰ নাই। মাটিক যথাসৰ্ব্বস্ব বুলি ভাবিব পৰা নিবিড় সম্পৰ্ক তাইৰ গঢ়ি উঠা নাছিল। এই কাৰণেই মাটি বিক্ৰী কৰি বিলাস আৰু আৰাম কৰিবলৈ যোৱা দেখি তাই পুতেকক নদাইৰ দৰে বাধা দিয়া নাছিল।

সময়ৰ পৰিৱৰ্ত্তনৰ লগে লগে মৰা সুতিয়েও গতি সলাই কৰ্ম্মচঞ্চল আৰু জনমুখৰ হৈ পৰে। খেতিয়ক, ব্যৱসায়ী, চাকৰিয়াল, সমাজসেৱী আদি বেলেগ বেলেগ চামৰ লোকৰ ই কৰ্ম্মস্থল হৈ পৰে। নগৰীয়া আধুনিক বা-বতাহেও তাত কঁপনি তোলে। মাটিৰ প্ৰতি মোহ নথকা নতুন এক পুৰুষৰ (generation) সৃষ্টি হয়। এই চামৰ দৃষ্টিত মাটিৰ মূল্য নাই, সিহঁত কুবেৰৰ উপাসক। উপন্যাসৰ শেষৰ ফালে দুই পুৰুষৰ সংঘৰ্ষ নদাইৰ পৰিয়ালতে দেখা দিছে। নদাইৰ পুতেকহঁতে আধুনিক

শিক্ষাৰ গোন্ধ পাই মাটিলৈ পিঠি দিয়ে, নদায়ে কিন্তু শেষলৈকে মাটিকে সাৱটি থাকে। কিন্তু নাহকীৰ মৃত্যুৰ পাছত জীৱনৰ প্ৰতি উদাসীনতা আৰু বৈৰাগ্যৰ ভাব তাৰ মনলৈ আহি যায়। তাৰ জীৱনক ৰূপ দিয়াত নাহকীৰ আত্মোৎসৰ্গৰ কথা সি কেতিয়াও পাহৰিব নোৱাৰে। গতিকে নাহকীৰ অবিহনে মাটি বাৰীৰ মূল্যও তাৰ দৃষ্টিত হ্ৰাস পায়। পুতেকহঁতৰ মতিগতি বেলেগ দেখি লেঙেৰী জীয়েকক লগত লৈ তীৰ্থ যাত্ৰালৈ ওলাই পুনৰ উভতি নাহে, প্ৰয়াগত তাৰ সৰল পৱিত্ৰ জীৱনৰ অৱসান ঘটে।

উপন্যাসখন প্ৰধানকৈ নদাইৰ জীৱনবৃত্তান্তক হলেও বহু চৰিত্ৰৰ সমাগম ঘটিছে। প্ৰত্যেক চৰিত্ৰকে স্বকীয়তা দান কৰিবলৈ লিখকে চেষ্টা কৰিছে। গহীন, স্বল্পভাষী, সাংসাৰিক বুদ্ধিসম্পন্ন ভদীয়া গায়ন, অহো বলিয়া কিন্তু আধ্যাত্মিক ভাবসম্পন্ন কলীয়া, ব্যৱসায়-চতুৰ লালধাৰী, শুকান, জোঙানাকৰ বুদ্ধিদীপ্ত, কুটকৌশলী, ক্ষমতালোভী ডম্বৰু ভট্টাচাৰ্য্য, কৰ্ম্মঠ খেতিয়ক গেলাই, স্বাভাৱিক জ্ঞানেৰে চহকী পৰোপকাৰী বেঙা কমাৰ, নপমুৱা শিয়ান নেপালী জনকলাল, ভণ্ডুৱা বণাই, চৌখিন, সহজে পিছলি পৰা আটকধুনীয়া গাভৰু মাণিকী, সমাজ-সেৱক মাষ্টৰ প্ৰেমনাথকে আদি কৰি বহুতো চৰিত্ৰই উপন্যাসত সজীৱ হৈ উঠিছে। প্ৰত্যেকেই স্বকীয়তাৰে পাঠকক আকৰ্ষণ কৰে। মুঠতে অসমীয়া উপন্যাসৰ ইতিহাসত 'নদাই'ৰ এখন বিশিষ্ট স্থান থাকিব বুলি আশা কৰা যায়।

'শান্তি' লিখকৰ এতিয়ালৈকে প্ৰকাশ হোৱা উপন্যাসৰ ভিতৰত শেহতীয়া ৰচনা। আগৰ দুখন উপন্যাসৰ দৰে একক চৰিত্ৰক কেন্দ্ৰ কৰি ইয়াৰ কাহিনী ৰচিত হোৱা নাই। ইয়াত মূল কাহিনীৰ লগত উপকাহিনী আৰু খণ্ড-কাহিনী সংযোগ ঘটাই বিষয়বস্তু জটিল আৰু বৈচিত্ৰ্যপূৰ্ণ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। আগৰ দুখনৰ সৰল পেটাৰ্ণৰ ঠাইত বৰ্ণবহুল পেটাৰ্ণ ৰচনা কৰিবলৈ প্ৰয়াস কৰিছে। ৰায়বাহাদুৰ গোলাপ বৰুৱাৰ দুজনী জীয়েক শান্তি আৰু কুন্তলাক কেন্দ্ৰ কৰি যথাক্ৰমে প্ৰধান আৰু

শান্তি

উপকাহিনী ৰচিত হৈছে। কুন্তলা বিধবা গাভৰু, শান্তি নবযৌৱনসম্পন্না। হৃদয়হীন বৈধব্য আচাৰে কুন্তলাৰ যৌৱন আৰু আশা-আকাঙ্ক্ষাক চেপা দি ৰাখিলেও ছাঁয়ে ঢকা

অগ্নিৰ দৰেই সি অনিৰ্ব্বান হৈ জ্বলি আছিল। ৰায়বাহাদুৰৰ ঘৰৰ ৰক্ষণশীলতা, পূজাপাৰ্বন, ব্ৰত-উপবাসৰ শুষ্ক পৰিবেশত ৰুদ্ধ আৰু প্ৰদমিত কুন্তলাৰ যৌনপ্ৰবৃত্তিয়ে গৃহশিক্ষক ৰঞ্জনৰ সংস্পৰ্শত স্বাভাৱিক পথৰ সন্ধান পালে। ৰঞ্জনৰ সংস্কাৰমুক্ত, বুদ্ধিদীপ্ত ব্যক্তিত্বই তাইৰ সুপ্ত বাসনা জগাই তোলে আৰু ৰঞ্জনৰো অনুভূতিৰ তাঁৰ কেইডালত কাৰুণ্যাসিক্তা কুন্তলাই মধুৰ গুঞ্জন তোলে। উচ্চশিক্ষাৰ্থে শান্তিৰ গুৱাহাটী যাত্ৰা আৰু ৰায়বাহাদুৰৰ সাময়িক উপস্থিতিয়ে সিহঁতক ওচৰ চপাই নিয়াত সহায় কৰে। ফলত বিধৱাৰ প্ৰাণহীন কৃচ্ছ্ৰ সাধনা পৰিত্যাগ কৰি, পিতৃ মাতৃৰ কুলীনতা বিসৰ্জন দি কুন্তলাই হৃদয়ৰ আহ্বানকে সত্যধৰ্ম্ম বুলি স্বীকাৰ কৰি লয় আৰু ৰঞ্জনৰ লগত পলাই যায়। মানসিক দ্বন্দৰ সম্মুখান নোহোৱাকৈ অকুণ্ঠভাবে যে কুন্তলাই সেই চৰম পথ গ্ৰহণ কৰা নাছিল। কিন্তু যন্ত্ৰবৎ কৃচ্ছ্ৰ সাধনাতকৈ হৃদয়ৰ দাবীত অধিক গুৰুত্ব দিয়াকে কুন্তলাই সমীচীন বুলি ভাবি ললে।

কুন্তলা-ৰঞ্জন সম্পৰ্কীয় ঘটনা উপন্যাসখনৰ উপকাহিনীৰূপে উপস্থাপিত হৈছে। শান্তি আৰু অৰূপৰ কথাইহে প্ৰধান বস্তুৰূপে উপন্যাসত ঠাই পাইছে। বিলাস-ব্যসনত সম্পত্তি ধ্বংস কৰা এটা ক্ষয়িষ্ণু অভিজাত পৰিয়ালৰ পৰা বিচ্ছিন্ন হৈ কষ্টত ডাঙৰ-দীঘল হোৱা যুবক অৰূপৰ লগত শান্তিৰ অপ্ৰত্যাশিত ভাবেই পৰিচয় ঘটে। সুদৰ্শন আৰু বুদ্ধিমান অৰূপৰ সম্মোহনীয় ব্যক্তিত্বই শান্তিৰ যৌন-অচেতন মনত প্ৰথম পৰিচয়তে প্ৰভাব পেলায়। সহপাঠিনী অৰুণাৰ সান্নিধ্য আৰু সংস্পৰ্শই তাইৰ যৌন-অচেতন মনতো লাহে লাহে যৌনবোধ জগাই দিয়ে। অৰূপৰ লগত ঘনিষ্ঠতা বাঢ়ি যোৱাৰ লগে লগে তাই অৰূপক নতুন দৃষ্টিৰে চাবলৈ আৰম্ভ কৰে। সংযত ব্যৱহাৰ, তীক্ষ্ম বুদ্ধি আৰু আসামান্য ৰূপেৰে তাই অৰূপকো আকৰ্ষণ নকৰি নেথাকে। কিন্তু অভিশপ্ত ক্ষয়িষ্ণু বংশৰ অন্ধকাৰ ভৱিষ্যতৰ কথা ভাবি তাৰ মাজলৈ শান্তিকো টানি আনিবলৈ তাৰ মন কোঁচ খাই যায়। তাৰ মনত এটা অমূলক ধাৰণাই থিতাপি লয় যে অচিৰে ফুকন বংশ

লুপ্ত হব। ধ্বংসমুখী ক্ষয়িষ্ণু পৰিয়াল এটাৰ শেষ বংশধৰ হৈ সি বিয়া কৰোৱা অন্যায় হব। গতিকে আত্মীয়সকলৰ সন্মতি থকা সত্ত্বেও ৰায়বাহাদুৰ বৰুৱাৰ বিয়াৰ প্ৰস্তাৱত সি অমত প্ৰকাশ কৰে। সি শান্তিক ভাল পায়, এই কথা সি অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰে। যদি কেতিয়াবা বিয়া কৰাব লগা হয় তেন্তে শান্তিকে বিয়া কৰাব —এই কথাও সি জনায়। কিন্তু অভিশপ্ত বংশ এটাৰ বিষাক্ত পৰিবেশৰ মাজলৈ প্ৰণয়ৰ পাত্ৰীক জানি-শুনি টানি আনিবলৈ তাৰ শঙ্কা জন্মে। বিলাতৰ পৰা পঢ়ি-শুনি আৰু বংশগত মানসিক ব্যাধি সম্পৰ্কে সঠিক সংবাদ লৈ ঘূৰি নহালৈকে বিয়াৰ কথা ভাবিব নোৱাৰে বুলি বিয়াৰ প্ৰস্তাৱ অগ্ৰাহ্য কৰে। অৰূপৰ আচৰণত শান্তি মৰ্ম্মাহত হয়। বাপেকেও তাইৰ মনৰ অৱস্থা বুজি অন্যৰ লগত বিয়াৰ আয়োজন নকৰে। দুবছৰৰ মূৰত অৰূপ বিলাতৰপৰা ঘূৰি আহে। মদ্যপ আৰু বিলাস-ব্যসনত মত্ত হোৱা স্বভাৱটো যে বংশানুক্ৰমে সোঁচৰা মানসিক ব্যাধি নহয় সেই বিষয়ে আশ্বস্ত হৈ সি শান্তিক বিয়া কৰায়। অৰূপৰ আৰু শান্তিৰ মিলনৰ শুভ মুহূৰ্ত্তত ৰঞ্জনৰ লগত বিনানুমিতত পলাই যোৱা কুন্তলা আৰু বঙালী ছোৱালী বিয়া-কৰোৱা তোলনীয়া পো মোহিতক ক্ষমা কৰি ৰায়বাহাদুৰে পত্নীবিচ্ছেদৰ শোক লাঘৱ কৰে আৰু আভিজাত্যবোধৰ অভিমানো এৰি সময়ৰ লগত নিজকে খাপ খুৱাবলৈ চেষ্টা কৰে।

ৰক্ষণশীল, ধৰ্ম্মভীৰু ৰায়বাহাদুৰৰ পাৰিবাৰিক বিপৰ্য্যয় আৰু পৰিৱৰ্ত্তনৰ মাজেদি লিখকে প্ৰদৰ্শন কৰিছে যে সামাজিক ধৰ্ম্মানুষ্ঠান বা বিধিবদ্ধ আচাৰ-পালনৰ ওপৰত জীৱনৰ সুখ-শান্তি নিৰ্ভৰশীল নহয়; জীৱনৰ গতি দুৰ্জ্জ্ঞেয়। জীৱনৰ উত্থান-পতন আৰু বিপৰ্য্যয় সহজভাবে গ্ৰহণ কৰি সময়ৰ লগত সঙ্গতি ৰাখি যাব পাৰিলেহে শান্তি লাভ কৰা যায়। পূজা-পাৰ্ব্বণ আদি ধৰ্ম্মানুষ্ঠানত আসক্ত ৰায়বাহাদুৰৰ এজনী জীয়েক ফুলতে বিধবা, এজনীৰ স্বামী পগলা, আন এজনীৰ স্বামী মদ্যপ আৰু বেশ্যাসক্ত, তোলনীয়া পুতেক মোহিত বঙালী ছোৱালীৰ লগত বিবাহপাশত আবদ্ধ. বৈধব্য ব্ৰতত নিৰতা কুন্তলাৰ প্ৰণয়ীৰ লগত নিৰুদ্দেশ—উপৰ্য্যুপৰি পাৰিবাৰিক দুৰ্য্যোগে ৰায়বাহাদুৰ বৰুৱাক ধৰ্ম্মীয় আচাৰ অনুষ্ঠানৰ প্ৰতি

আস্থাহীন কৰি তোলাতো স্বাভাৱিক। জীৱনৰ বিয়লি বেলিকা তেওঁ উপলব্ধি কৰে যে বিধিসম্মত ধৰ্ম্মীয় ক্ৰিয়ানুষ্ঠানে জীৱনৰ সুখদুখ নিয়ন্ত্ৰণ নকৰে। দৈৱৰ বিধান দুৰ্জ্জেয় আৰু অপ্ৰতিহত। জীৱনৰ বিচিত্ৰ গতিৰ লগত অন্তৰৰ সামঞ্জস্য স্থাপন কৰি জীৱনক সহজভাৱে গ্ৰহণ কৰিব পাৰিলেহে মনৰ শান্তি অব্যাহত থাকে। পাৰিবাৰিক বিপৰ্য্যয়ে ৰায়বাহাদুৰৰ ৰক্ষণশীল, ধৰ্ম্মভীৰু আৰু আচাৰনিষ্ঠ মনত যি প্ৰতিক্ৰিয়া সৃষ্টি কৰিছিল উপন্যাসত লিখকে সফলভাৱে প্ৰতিফলিত কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে।

শান্তি আৰু কুন্তলাক কেন্দ্ৰ কৰি সংঘটিত হোৱা ঘটনাবাজীৰ বাদেও আশে-পাশে আৰু কেবাটাও উপকাহিনী সংযোগ কৰা হৈছে। সমাজৰ বিভিন্ন স্তৰৰ জীৱনধাৰা চিত্ৰণৰ প্ৰয়োজন হয়তো এনে পাৰ্শ্বচিত্ৰ সংস্থাপনৰ অন্তৰালত আছে। কিন্তু কিমান দূৰ এই পাৰ্শ্ব কাহিনী বা চিত্ৰই উপন্যাসৰ মূল কাহিনীৰ লগত সম্বন্ধ ৰাখি প্লট-গাথনিৰ পোটৰ্ণ ৰচনাত সহায় কৰিব পাৰিছে সেইটোৰ ওপৰত এনে সঞ্চাৰী চিত্ৰ প্ৰয়োগৰ সাৰ্থকতা নিৰ্ভৰ কৰে। উপন্যাসৰ প্লট-ৰচনাত কোনো সূত্ৰ বা তন্তু শিথিল হৈ ওলমি থকা অযুগুত, তেনে হলে প্লটে বিক্ষিপ্তৰূপ ধাৰণ কৰে। ৰঞ্জনহঁতৰ মেছৰ চাকৰ ভোগমনৰ ব্যৰ্থ প্ৰেমৰ অতীত ইতিহাস, তাৰ প্ৰেয়সী পমিলীৰ প্ৰতাৰণা, তাইৰ শোকাবহ পৰিণতি আৰু শেষত তাইৰ প্ৰতি ভোগমনৰ উদাৰ ব্যৱহাৰ প্ৰদৰ্শন কৰি যি উপকাহিনী ৰচনা কৰিছে তাৰ লগত মূল কাহিনীৰ ঘনিষ্ঠ আৰু অপৰিহাৰ্য্য সম্পৰ্ক নাই। প্ৰধান কাহিনীৰ লগত অতি ক্ষীণ সূত্ৰেৰে সংলগ্ন কৰি ওলমাই ৰখা এটা সমান্তৰাল ঘটনা। এই দৰে কৃত্ৰিম সৌন্দৰ্য্য আৰু বিভৎস যৌন আবেদনেৰে চঞ্চল-মতি উতনুৱা ডেকা অনিলৰ চকুত ৰঙীন স্বপ্নালোক সৃষ্টি কৰা খৃষ্টিয়ান গাভৰুৰ কামনা-কলুষিত চিত্ৰ, আঢ্যৱন্ত ঠিকাদাৰ থমাচৰ অকৃত্ৰিম পত্নীপ্ৰেম আৰু স্বামী-সন্তানৰ স্নেহ বিসৰ্জন দি কেৱল ইন্দ্ৰিয়-তৃপ্তি আৰু মানসিক উত্তেজনা লাভৰ কাৰণে পৰপুৰুষৰ লগত দিল্লী, কাশ্মীৰ আদি ঘূৰি ফুৰা থমাচৰ পত্নী ইভাৰ অস্বাভাৱিক ব্যৱহাৰৰ বিৱৰণ উপন্যাসখনত অবান্তৰ যেন বোধ নহৈ নেথাকে। সমাজত থকা বিভিন্ন নৰনাৰীৰ চৰিত্ৰ আৰু

কাৰ্য্যকলাপ প্ৰদৰ্শন কৰা উপন্যাসৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য হলেও শৈল্পিক প্ৰয়োজনেইহে আচল কথা। প্ৰত্যেকটো চিত্ৰ আৰু ঘটনা পাৰস্পৰিক সূত্ৰত গাঁথা হব লাগিব। থমাচ্, ইভা, অনিল আদিক লৈ যি কেইটা পাৰ্শ্বচিত্ৰ অঙ্কন কৰিছে তাৰ মাজত পাৰস্পৰিক সংযোগসূত্ৰ কম।

উপন্যাসখনৰ দুই-চাৰিটা ঘটনা প্ৰত্যয়শীল ৰূপত বিন্যস্ত হোৱা নাই। যি অমূলক ভ্ৰান্ত ধাৰণাৰ বশবৰ্ত্তী হৈ অৰূপে শান্তিৰ বিৱাহ-প্ৰস্তাৱ প্ৰথমতে গ্ৰহণ নকৰিলে, অৰূপৰ দৰে উচ্চশিক্ষিত ডেকাৰ পক্ষে তেনে ভ্ৰান্ত ধাৰণা হোৱাটো বিশ্বাসযোগ্য হোৱা নাই। পূৰ্ব্ব পুৰুষৰ ধোঁৱখুলীয়া, মদ্যপ স্বভাৱে উত্তৰ পুৰুষলৈ সংক্ৰমণ কৰেনে নকৰে সেই বিষয়ে জানিবলৈ বিলাতলৈ যাব নেলাগে, সেইটো সাধাৰণ জ্ঞানৰ কথা। গতিকে অৰূপৰ বিয়া নকৰোৱা বা বিয়া পাছলৈ হোহোঁকাই নিয়া যুক্তিটো বৰ দুৰ্ব্বল হৈছে। এই দৰে ইভাৰ চৰিত্ৰ অত্যাধুনিক ইন্দ্ৰিয়পৰবশ, কামনাচঞ্চল নাৰীৰ প্ৰতিভূৰূপে অঙ্কন কৰিছে। বৰ্ত্তমান সময়ত সমাজত এনে নাৰীচৰিত্ৰৰ অভাৱ নাই। কিন্তু স্বামী থমাচে কোনো প্ৰতিবাদ বা বিক্ষোভ নকৰাকৈ নিৰ্ব্বিকাৰভাৱে পৰপুৰুষৰ লগত পলাই যোৱা পত্নীক যেনে ভাবে গ্ৰহণ কৰিছে, সিহে বৰ প্ৰত্যয়যোগ্য হোৱা নাই। ৰঞ্জন-চৰিত্ৰত কথা আৰু কাৰ্য্যৰ মাজত কিছু পৰিমাণে অসঙ্গতিয়ে দেখা দিছে। ৰায়বাহাদুৰৰ মানসিক দ্বন্দ্ব, অৰূপৰ খুড়াক আৰু পেহীয়েকৰ চিত্ৰ, শান্তি আৰু কুন্তলাৰ ব্যৱহাৰ আৰু কথা-বাৰ্ত্তা, চাল-চলন স্বাভাৱিক আৰু আকৰ্ষণীয় ৰূপত প্ৰকাশ পাইছে।

বিৰিঞ্চিকুমাৰ বৰুৱা

আনন্দনিস্যন্দী ৰসপূৰ্ণ ৰূপত অসমীয়া সামাজিক উপন্যাসক দৃঢ়ভাৱে প্ৰতিষ্ঠা কৰে বিৰিঞ্চিকুমাৰ বৰুৱাই। উপন্যাস-ৰচনাৰ কেবা বছৰৰো আগতে 'বীণা বৰুৱা' এই ছদ্ম নামত কথাশিল্পীৰূপে বৰুৱাই সাহিত্য-জগতত প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰে, স্বাধীনোত্তৰ যুগত প্ৰকাশ হোৱা 'পট-পৰিবৰ্ত্তন' আৰু 'আঘোণী বাই' সংগ্ৰহ দুখনত সন্নিবিষ্ট হোৱা গল্পসমূহৰ সৰহভাগেই চতুৰ্থ দশকৰ আলোচনীত প্ৰকাশ হৈছিল আৰু সেই সময়তে গদ্যশিল্পীৰূপে

তেওঁ পাঠক সমাজত প্ৰসিদ্ধি লাভ কৰে। উপন্যাস আৰু চুটি গল্পৰ আঙ্গিক একে নহলেও, বিশ্লেষণত, পৰিস্থিতি চিত্ৰণত আৰু চৰিত্ৰৰ অভিব্যক্তি ৰূপায়ণত আৰু আপাতদৃষ্টিত সামান্য ঘটনা বা পৰিস্থিতিকে সজাই পৰাই আস্বাদনীয় কৰি তোলাত দুয়োবিধ ৰচনাৰ মাজত কিছু পৰিমাণে সাদৃশ্য নথকা নহয়। গতিকে চুটি গল্প ৰচনাত অভিজ্ঞতা থকা বৰুৱাৰ পক্ষে উপন্যাসৰ দুৱাৰ খুলিবলৈ বিশেষ আয়াস পাব লগা হোৱা নাছিল।

বৰুৱাৰ উপন্যাস সংখ্যাত মাত্ৰ দুখন। দুখনৰ ৰচনা আৰু প্ৰকাশৰ ব্যৱধান প্ৰায় পোন্ধৰ বছৰৰ। 'জীৱনৰ বাটত' প্ৰকাশ হয় ১৯৪৪ চনত আৰু 'সেউজী পাতৰ কাহিনী' প্ৰকাশ হয় ১৯৫৯ চনত। দুয়োখন পুথি কলেৱৰৰ ৰসোত্তীৰ্ণ উপন্যাস। এতিয়ালৈকে প্ৰকাশ হোৱা উচ্চ মানবিশিষ্ট অসমীয়া উপন্যাসৰ ভিতৰত এই দুখন উপন্যাস বিশেষভাৱে লেখত লবলগীয়া। দুয়োখন উপন্যাসৰ পটভূমি বেলেগ, সমাজ বেলেগ আৰু অঙ্কন কৰা নৰনাৰীৰ আচাৰ-ব্যৱহাৰো বেলেগ। প্ৰথম খনৰ পটভূমি অসমীয়া সমাজ আৰু চৰিত্ৰাৱলীৰ সৰহভাগেই গাঁৱলীয়া সমাজৰ অন্তৰ্ভুক্ত। কিন্তু পাছৰখন উপন্যাসৰ পটভূমি চাহ বাগান, আৰু চৰিত্ৰাৱলী বাগানৰ বহুৱা। লিখকে সমান কুশলতা আৰু দক্ষতাৰে দুয়োখন সমাজৰ ছবি পোহৰৰ ৰেখাবোৰ উজ্জ্বলভাৱে অঙ্কন কৰিবলৈ সমৰ্থবান হৈছে। অনুচিত দাৰ্শনিকতা, শূন্যগৰ্ভ ভাববিলাসিতা আৰু নীৰস সংস্কাৰ কামনাৰ দ্বাৰা উপন্যাস দুখনৰ ৰসময়তা ব্যাহত হোৱা নাই। জীৱনক উপলব্ধি কৰাৰ প্ৰয়াস আছে যদিও সি বক্তৃতাধৰ্ম্মী দাৰ্শনিকতাত পৰিণত হোৱা নাই।

জীৱনৰ বাটত : জীৱনৰ বাট সেন্দূৰীয়া নহয়, ইয়াৰ গতিপথো ঋজুল নহয়, যৌৱনৰ পদূলিমুখত এদিন যাক লগ পাই দীৰ্ঘপথৰ 'সাথি' হব বুলি কামনা কৰে, যাৰ খন্তেকীয়া স্নেহকোমল স্পৰ্শ জীৱনৰ পাথেয় হব বুলি মধুৰ কল্পনা কৰে, সেই ক্ষণিকৰ অতিথি জীৱনৰ কুটিল পথত হেৰাই গলেও তাৰ অব্যক্ত মধুৰ বেদনাই যাত্ৰাপথৰ স্তৰে স্তৰে হৃদয়ৰ নিভৃত কোণত সঁহাৰি দি যায়। এগৰাকী সৰলা, মধুমতী যুৱতীৰ জীৱনপথৰ তেনে মৰ্ম্মস্পৰ্শী বেদনাৰ ইতিহাস 'জীৱনৰ বাটত' অঙ্কিত হৈছে। গাঁৱৰ সৰলা, কৰ্ম্মচঞ্চলা যুৱতী তগৰৰ

লগত, বান্ধবীৰ বিয়াৰ ধুমধামৰ মাজত, কলেজীয়া ডেকা কমলাকান্তৰ পৰিচয় আৰু ঘনিষ্ঠতা ঘটে। যি সূত্ৰত এই তৰুণ হৃদয় দুখন পৰস্পৰে কাষ চাপি যায় সি আকস্মিকো নহয় আৰু অপ্ৰত্যাশিতো নহয়। লিখকে অতি স্বাভাৱিক আৰু মনত লগা ভাবে তগৰ আৰু কমলাকান্তৰ হৃদয়-বিনিময়ৰ চিত্ৰটি অঙ্কন কৰিছে। ইয়াত নগৰৰ আধুনিকা যুৱতীৰ প্ৰণয় প্ৰকাশৰ প্ৰগল্‌ভতা নাই। গাঁৱৰ ৰক্ষণশীল পৰিৱেশত ডাঙৰ-দীঘল হোৱা লজ্জানম্ৰা যুৱতীৰ প্ৰণয়-প্ৰকাশৰ অপূৰ্ব্ব চানেকী লিখকে দাঙি ধৰিছে। প্ৰণয়-নীৰৱ মধুৰ মুহূৰ্ত্ত এটাত কমলাকান্তই কব নোৱাৰাকৈ তগৰৰ আঙুলি এটাত পিন্ধাই দিলে প্ৰেমৰ অভিজ্ঞান এটি আঙঠি। দুষ্যন্তৰ প্ৰণয়াভিজ্ঞানে শকুন্তলাক প্ৰতাৰণা কৰাৰ দৰেই তগৰকো কমলাকান্তৰ আঙঠিয়ে প্ৰতাৰণা কৰিলে। নগৰৰ নতুন পৰিৱেশত, ন আকৰ্ষণত তগৰৰ ছবি কমলাকান্তৰ হৃদিফলকত ক্ৰমে ম্লান হৈ যায়। নগৰৰ উদ্যানলতাই গাঁৱৰ বন লতাক নিস্প্ৰভ কৰি কমলাকান্তৰ দৃষ্টিপথত উজলি উঠিল। ইয়াৰ পাছৰ পৰাই আৰম্ভ হৈছে তগৰৰ বেদনাময় জীৱনৰ ইতিহাস। কমলাকান্তক লৈয়ে তগৰে জীৱনৰ যি মধুময় স্বপ্ন ৰচনা কৰিছিল অদৃষ্টই ক্ৰূৰ-কুটিল হাঁহিৰে সেই স্বপ্ন ধ্বংস কৰি দিয়ে। অদৃষ্টৰ পাকচক্ৰত বাপেকেও শত্ৰুতা শালিলে। জীয়েকৰ ইচ্ছা-অনিচ্ছাৰ প্ৰতি ঔদাসীন্য প্ৰদৰ্শন কৰি বাপেকে ধৰণী মাষ্টৰলৈ তগৰক বিয়া দিলে। কোনো কালে মনৰ ভাব মুখ খুলি কবলৈ অধিকাৰ নথকা বৰঘৰৰ জীয়ৰী ছোৱালী তগৰেও মনৰ দুখ মনতে মাৰ নিয়াই ভাগ্যৰ বিধান বুলি মানি সিন্দূৰ-সীমন্তিনী হৈ নববধূৰূপে ধৰণীৰ ঘৰত প্ৰবেশ কৰে। কিন্তু প্ৰণয়ৰ প্ৰথম উন্মেষতে কমলাকান্তই তগৰৰ অন্তৰ বোলাই, পিন্ধাই দিয়া ৰঙা সেন্দূৰৰ অদৃশ্য ফোটটো ভাগ্যবিপৰ্য্যয়ত ম্লান হৈ গলেও সম্পূৰ্ণ মোচ খাই নগল। আপাত দৃষ্টিত শুকাই যোৱা পুৰণি অন্তঃক্ষতৰ দৰে সি তগৰক মাজে মাজে পৰ্য্যুৎসুকিনী কৰি তোলে।

গৃহবধূৰূপে তগৰৰ জীৱন আৰম্ভ হয় ধৰণীৰ গাঁৱৰ ঘৰত। স্বামী হিচাপে ধৰণীৰ পৰা পাবলগীয়া মৰম থিনিৰ পৰা তগৰ বঞ্চিত হোৱা নাছিল যদিও, প্ৰথম সন্তান কমলীৰ জন্ম পৰ্য্যন্ত শাহুৱেক আহিনীৰ গালি-

শপনি আৰু অত্যাচাৰে জীৱনৰ অধ্যায়টো বেদনাক্ত কৰি তুলিছিল। সৰুতেই পিতৃহীন একমাত্ৰ সন্তান ধৰণীক যেতিয়া সকলোক্ষেত্ৰতে পত্নী মুখাপেক্ষী হোৱা দেখা পালে তেতিয়া বিধৱা আহিনীয়ে তাৰ কাৰণে পুতেকক দায়ী নকৰি বোৱাৰীয়েকক দোষৰ ভাগী কৰাতো অতি স্বাভাৱিক কথা। এইটো সাধাৰণ মনস্তত্ত্বৰ কথা যে বিয়াৰ পাছত পুতেকক স্নেহৰ-আঁচলৰ পৰা আঁতৰাই নিয়া বুলি সকলো মাকেই বোৱাৰীক ঈৰ্ষা আৰু সন্দেহৰ চকুৰে চাই মিছা কথাত অশান্তিৰ সৃষ্টি কৰে আৰু বোৱাৰীয়েকৰ ওপৰত অত্যাচাৰ চলায়। আহিনীৰ ক্ষেত্ৰতো এয়ে হৈছে। তগৰে নীৰৱে আহিনীৰ অত্যাচাৰ গালি-শপনি সহ্য কৰে। ধৰণীৰ বুকুৰ উমে আৰু ভৱিষ্যত ঘৰখনৰ তায়েই অধিকাৰিণী এইভাৱে শাহুৱে গৰকা কালছোৱা অতিক্ৰম কৰিবলৈ তাইক হয়তো ভৰষা দিছিল।

কমলীৰ জন্মৰ পৰা শাহুয়েকৰ মৃত্যুলৈকে এইছোৱা তগৰৰ জীৱনৰ এচমকা বঙা ব'দ। হাৰ্ডিয়ে কৈছিল যে সুখ আমাৰ শোকাৱহ জীৱন-নাটৰ ক্ষন্তেকীয়া ঘটনাংশ মাত্ৰ (Happiness is an occasional episode in the tragic drama of our life)। তগৰৰ মেঘাচ্ছন্ন জীৱনত সুখৰূপ ৰ'দৰ পোহৰ এচমকা আহিছিল ওপৰত উল্লেখকৰা স্বল্পস্থায়ী কালছোৱাত। আহিনীৰ ঈৰ্ষা আৰু অভিমানৰ বৰফ গলি এই ছোৱা কালত স্নেহৰসত পৰিণত হৈছে, ধৰণীয়ে দেশভক্ত ৰূপে খ্যাতি লাভ কৰিছে, কমলীয়ে তগৰক মাতৃত্বৰ মহিমাৰে মণ্ডিত কৰি আহিনী আৰু তগৰৰ মিলন-সেতু হৈ ঘৰ শুৱনি কৰিছে। লিখকে সূক্ষ্ম আৰু নিখুত দৃষ্টিৰে তগৰৰ প্ৰতি আহিনীৰ ব্যৱহাৰৰ পৰিবৰ্ত্তন প্ৰদৰ্শন কৰিছে। তগৰৰ প্ৰতি আহিনীৰ পূৰ্ব্বৰ ব্যৱহাৰৰ লগত পাছৰ ব্যৱহাৰ আপাত দৃষ্টিত অসঙ্গত যেন বোধ হলেও মনস্তত্ত্বৰ ফালৰ পৰা যেনেকৈ সত্য তেনেকৈ বাস্তৱতাৰফালৰ পৰাও জীৱন্ত। তগৰৰ আগমনে ধৰণীক আহিনীৰ কাষৰ পৰা আঁতৰাই নিলে। এই ধৰণীয়েই আছিল আহিনীৰ স্নেহৰ সম্বল। গতিকে যাক কেন্দ্ৰ কৰি আহিনীৰ সকলো চেনেহ বৰ্ষিত হৈছিল আৰু যাক একচেটীয়াভাৱে নিজস্ব বুলি দাবী কৰিছিল সেই ধৰণীক আন এজনে যেতিয়া আপোন কৰি টানি নিলে তেতিয়া আহিনীয়ে স্বাভাৱিকতে নিজকে

অকলশৰীয়া আৰু অৱজ্ঞাত বুলি নাভাবি নোৱাৰিলে। তগৰকে তাৰ কাৰণে দায়ী কৰি প্ৰকাৰান্তৰে প্ৰতিশোধ লোৱাৰ বাসনা তাইৰ অন্তৰত অজানিত ভাৱেই জাগি উঠিল। কিন্তু সেই তগৰেই যেতিয়া বুঢ়ীয়ে স্নেহবৰ্ষণ কৰিব পৰা আগন্তুক নাতিৰ সম্ভাৱনা দাঙি ধৰিলে আৰু তাৰ লগে লগে বায়নৰ বংশৰ শলিতা গছিও অবিচ্ছিন্ন হোৱাৰ আশাই দেখা দিলে তেতিয়া আহিনীৰ ঈৰ্ষা প্ৰেমলৈ ৰূপান্তৰিত হ'ল। ধৰণীৰ ঠাই কমলিনীয়ে অধিকাৰ কৰিলে, আহিনীৰ স্নেহে প্ৰকাশৰ পথ পালে, তাইৰ নিঃসঙ্গ ভাব আঁতৰ হ'ল। আহিনৰ মেঘৰ দৰে আহিনীৰ মনৰ ডাৱৰো আঁতৰি গ'ল।

আহিনীৰ মৃত্যুৰ পাছৰ পৰা কমলাকান্তৰ অভিজ্ঞান-লাভ লৈকে এইছোৱাকাল তগৰৰ ঘোৰ দুৰ্দিন আৰু অত্যন্ত কৰুণ। আহিনীৰ মৃত্যু, ধৰণীৰ কাৰাবাস, যক্ষ্মাৰোগত আক্ৰান্ত আৰু শেষত অকাল মৃত্যু, তগৰৰ নিঃসহায়তা, দাৰিদ্ৰ্য আৰু শেষত পুলিচৰ দ্বাৰা ঘৰ খানাতালাচ—এনে এশ এটা বিপৰ্য্যয়ত ব্যতিব্যস্ত হোৱা তগৰে যেতিয়া আকস্মিক আৰু অপ্ৰত্যাশিত ভাবেই কমলাকান্তক দেখা পালে আৰু সেই কমলাকান্তৰে অলঙ্কাৰ চুৰি অভিযোগত তাইৰ ঘৰ তালাচ কৰা হ'ল—তেতিয়া তাইৰ মনৰ অৱস্থা বৰ্ণনাতীত; কেৱল অনুমানহে কৰিব পাৰি। কমলাকান্তক দেখি তাইৰ মূৰ অচন্দ্ৰাই কৰি থৰক-বৰক ভাবে কমলাকান্তৰ ঘৰৰ পৰা আঁতৰি যোৱা চিত্ৰ অত্যন্ত কৰুণ আৰু মৰ্ম্মস্পৰ্শী। কমলীক গোলাপ ডাক্তৰে মৰমতে দিয়া চিৰিঞ্জৰ টেমাটোৰ ভিতৰত কমলাকান্তৰ প্ৰণয়ৰ চিহ্ন আঙঠিটো দেখা পাই কমলাকান্তৰ ম্লান-স্মৃতিৰ পুনৰুজ্জীৱনৰ দৃশ্যও গভীৰ সংবেদনশীল হৈছে। লিখকে এনে ধৰণে ছোৱা ঘটনা চৰম পৰিণতিৰ ফালে আগবঢ়াই নিছে যে পাঠকৰ উৎকণ্ঠা উত্তৰোত্তৰ বৃদ্ধি হৈ থাকে আৰু অৱশেষত কমলাকান্তৰ অভিজ্ঞান লাভত সেই উৎকণ্ঠাৰ প্ৰশমন হয়। এই উপন্যাস যেন 'অভিজ্ঞান-শকুন্তলাৰ' বিংশ শতাব্দীয় আধুনিক সংস্কৰণ।

উপন্যাসখনৰ ঘটনাৰ প্ৰকৃত আৰম্ভ হৈছে মৌজাদাৰৰ ঘৰৰ বিয়াৰ উবাজুৰাত। কমলাকান্তৰ গাত উজুটি খাই পৰি কপালত দুখ পোৱা ঘটনাটোৱে প্ৰণয়ৰ বেদনাদায়ক পৰিণতিৰো ইঙ্গিত দিয়ে।

উপন্যাসখনত বহু চৰিত্ৰৰ সমাবেশ ঘটিছে যদিও তগৰৰ জীৱনালেখ্যই ইয়াৰ প্ৰাণকেন্দ্ৰ। তগৰৰ জীৱনক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই বিচিত্ৰ ঘটনা আৰু বিবিধ চৰিত্ৰই প্ৰসাৰ কৰিছে। তগৰ ঘৰ ধৰি খাব পৰা অসমীয়া ছোৱালীৰ অপূৰ্ব্ব নিদৰ্শন। কন্বৰ আদৰ্শ নাৰীৰ যি লক্ষণ সেইখিনি তগৰৰ চৰিত্ৰত অভিব্যক্ত হৈছে।

শুশ্ৰূষস্ব গুৰুন্ কুৰু প্ৰিয়সখীবৃত্তিং সপত্নীজনে।
ভৰ্ত্তুৰ্বিপ্ৰকৃতাপি ৰোষনতয়া মা স্ম প্ৰতীপং গমঃ।
ভূয়িষ্ঠং ভৱ দক্ষিণা পৰিজনে ভাগ্যেষ্বনুৎসেকিনী
যান্ত্যেৱং গৃহিণীপদং যুবতয়ো বামাঃ কুলস্যাধয়ঃ॥

গুৰুজনৰ প্ৰতি সন্মান প্ৰদৰ্শন নকৰিবা, স্বামীয়ে প্ৰতিকূল আচৰণ কৰিলেও বেজাৰত বা খঙত তেওঁক অৱমাননা নকৰিবা, পৰিজনৰ প্ৰতি উদাৰ হবা, ভাগ্যৰ প্ৰতি অনুৎসেকিনী হবা—এই উপদেশ কেইটা তগৰে আখৰে আখৰে পালন কৰিছে। কমলাকান্তৰ দ্বাৰা প্ৰতাৰিত আৰু পিতৃৰ দ্বাৰা প্ৰকাৰান্তৰে নিগৃহীত হৈ তগৰে ধৰণীক একপ্ৰকাৰ বাধ্য হৈ স্বামীৰূপে বৰণ কৰিব লগা হৈছে। ভাগ্যবিশ্বাসী, পতি-অনুসাৰিনী ভাৰতীয় নাৰীৰ দৰে তাই কমলাকান্তক পাহৰি ধৰণীকে ভাল পাবলৈ চেষ্টা কৰিছে, কাৰণ স্বামী হিচাপে ধৰণীক ভাল পোৱাটো বিৱাহিতা নাৰীৰ কৰ্ত্তব্য বুলি তাই সৰুৰে পৰা শুনি আহিছে আৰু সমাজেও সেইটো বিচাৰে। তথাপি কমলাকান্তৰ ছবি স্মৃতিপটৰ পৰা ধুই পেলাব পৰা নাই। দূৰৰ পৰা অহা ক্ষীণ মধুৰ সুৰৰ দৰে কমলাকান্তৰ আঙঠি পিন্ধাওঁতে কোৱা কথা কেইষাৰে তাইক মাজে মাজে উন্মনা কৰি তোলে। এখন অকলশৰীয়া ঘৰৰ সকলোফালে চকু ৰাখি সুকলমে চলাই নিব পৰা লখিমী নাৰীৰ সকলো গুণ তাইৰ চৰিত্ৰত বিৰাজমান। কৰ্ম্মকুশলা, বিপদত ধৈৰ্য্যশীলা; মনৰ দুখ মনতে সামৰি অৱস্থান্তৰৰ লগত নিজকে খাপ খুৱাই লব পৰা তগৰে কোনো দিনে ভাগ্য, স্বামী আৰু শাহুৰ ওপৰত অভিযোগ অনা নাই। কিন্তু বাপেক আৰু কমলাকান্তৰ ব্যৱহাৰৰ কথা আকস্মিকভাৱে মনত পৰিলে মনতো এঙাই যায়, আনৰ অলক্ষিতে এটা হুমুনিয়াহ এৰে। ঔপন্যাসিকে

তগৰৰ জীৱনৰ বহুতো বেদনাময় কৰুণ চিত্ৰ অঙ্কন কৰিছে তাৰ ভিতৰত বিশেষকৈ দুই-এটাই পাঠকৰ মনত গভীৰ ভাৱে ৰেখাপাত কৰে। অৱস্থাৰ তাড়নাত সাময়িক ভাৱে ধৰণী আৰু তগৰৰ দম্পতীসুলভ আত্মীয়তাৰ স্বৰ্ণসূত্ৰডাল শিথিল হৈ গৈছিল। ধৰণীৰ অসুখৰ সময়ত সতত সান্নিধ্যৰ ফলত সি যেন পুনৰ টনটনীয়া হৈ পৰে। এনে সান্নিধ্যৰ মধুৰ লগ্ন এটাতে তগৰে অনুভৱ কৰিছিল—"অহমেতস্য হৃদয়ং জানামি, মমাপি এষঃ।" সেইদিনা ৰাতি শিৰত সেন্দূৰ লৈ গুণাৰ পাৰি দিয়া বিহা-মেখেলা পিন্ধি 'দ্বিধাই জড়িত পদে কম্পবক্ষে নম্ৰ নেত্ৰপাতে' ধৰণীৰ ভৰি পথানত কিহবাৰ আশাত উৎকণ্ঠাৰে পৰি থাকি শান্ত আৰু নিঃচেষ্টভাৱে শুই থকা ধৰণীৰপৰা যেতিয়া কোনো সহাঁৰি নেপালে, তেতিয়া ব্যৰ্থলগ্ন নৱবধূৰ বেদনাৰে তাইৰ হিয়া উপচি পৰা অৱস্থাটো অত্যন্ত মৰ্ম্মস্পৰ্শী। তগৰ 'কৰুণস্য মূৰ্ত্তিৰথ শৰীৰিণী' বুলি কলেও অতিৰঞ্জিত নহব। তগৰৰ বাহিৰে আনবোৰ প্ৰাসঙ্গিক চৰিত্ৰহে। কিন্তু প্ৰত্যেকটো চৰিত্ৰই স্বকীয়ভাৱে উজ্জ্বল। তগৰৰ বিপৰীতে সুপ্ৰভা, ধৰণীৰ বিপৰীতে কমলাকান্ত, আহিনী, শুনদ, শুকমল, মনোহৰ, গোলাপ ডাক্তৰ—প্ৰত্যেকেই জীৱন্ত বাস্তৱ চৰিত্ৰ। আহিনী, শুনদ মনোহৰ, শুকমল —এই গাৱঁলীয়া চৰিত্ৰবোৰ 'টাইপ' চৰিত্ৰ যদিও সজীৱ বাস্তৱতাৰে উজ্জ্বল।

উপন্যাসখনত অসমীয়া সমাজৰ চিত্ৰেৰে ভৰপূৰ। গাঁৱৰ ঘৰ-বাৰী, নৈসৰ্গিক পৰিবেশ, গাঁৱৰ বিভিন্ন ধৰণৰ চৰিত্ৰৰ ব্যৱহাৰ, কথাবাৰ্ত্তা, ধৰণ-কৰণ সুন্দৰভাৱে প্ৰতিফলিত হৈছে। কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত নৰ-নাৰীৰ বিচিত্ৰ অভিব্যক্তি প্ৰদৰ্শন কৰিবলৈ গৈ কাহিনীৰ মূল-স্ৰোতৰ পৰা লিখক আঁতৰিও গৈছে আৰু দুই এঠাইত অশ্লীলতাৰ ইঙ্গিতো আছে। তগৰৰ প্ৰসৱবেদনা, গ্ৰহণীৰোগত আক্ৰান্ত শুকমলৰ (সুকোমল ?) ঘনে ঘনে বাহিৰ ফুৰিবলৈ যোৱা আৰু গুহ্যবেদনা, এনে দুই-এটা চিত্ৰ পোৱা যায় যি কেইটাৰ বাস্তৱতা অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰিলেও কাহিনীত সন্নিবেশ নকৰিলেও বিশেষ ক্ষতি নহলহেঁতেন।

নৈতিক বা সংস্কাৰকামী বক্তৃতাৰ জাউৰিয়ে কাহিনীক ক'তো ভাৰাক্ৰান্ত কৰা নাই। উপন্যাসখনৰ ইও এটা আকৰ্ষণীয় বৈশিষ্ট্য

বৰ্ণনাৰ মাজে মাজে জীৱন আৰু চৰিত্ৰ সম্পৰ্কে দি যোৱা চুটি আৰু আকৰ্ষণীয় মন্তব্যবোৰেও পাঠকৰ মন দীপ্তিময় কৰি তোলে।

'জীৱনৰ বাটত'ৰ পোন্ধৰ বছৰৰ পাছত 'সেউজী পাতৰ কাহিনী' প্ৰকাশ হয়। 'অভিনৰ মধুলোলুপ' লিখকে চিৰপৰিচিত অসমীয়া জীৱনৰ আস্বাদ এৰি অন্য এখন সমাজৰ আস্বাদ গ্ৰহণ কৰিছে আৰু পাঠককো তাৰ ৰসভাগী কৰিবলৈ প্ৰয়াস কৰিছে। এই খন চাহবাগনৰ চাহাব-মহৰী-বনুৱাৰ সমাজ, উপন্যাসৰ

সেউজী পাতৰ কাহিনী ঃ

গতানুগতিক 'কাঠামো' ইয়াত নাই, ত্ৰিভুজকাৰ বা চতুৰ্ভুজকাৰ কাহিনীৰ ৰেখাঙ্কন ইয়াত নাই। এখন কল্পিত চাহবাগিচাক পটভূমি কৰি তাৰ জীৱনৰ বিচিত্ৰ গতিভঙ্গী আৰু মানবীয় বৃত্তি-প্ৰবৃত্তিৰ সৱল আৰু তীৰ্য্যক অভিব্যক্তি ইয়াত প্ৰদৰ্শন কৰিছে। সূক্ষ্ম পৰ্য্যবেক্ষণ, বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ চৰিত্ৰ ৰূপায়ণ, এখন পৰিসীমিত স্বল্পায়তন সমাজৰ সাৰ্থক জীৱনাভিব্যক্তি আৰু আকৰ্ষণীয় ভাষাশৈলীয়ে এই উপন্যাসখনো 'জীৱনৰ বাটত'ৰ প্ৰায় সমানেই সুখপাঠ্য কৰি তুলিছে।

এই কাহিনী ব্যাপক আৰু বহল চিত্ৰ-ফলকত প্ৰতিফলিত হোৱা নাই, স্বল্পায়তন পটভূমিত কাহিনী সংস্থাপিত হৈছে। গাঁৱৰ ঘৰৰ পৰা পলাই যোৱা চেঙেলীয়া ডেকা নৰেশ্বৰৰ আকস্মিক আৰু অপ্ৰত্যাশিত ভাবে বাগানৰ মেনেজাৰ চাহাব মিষ্টাৰ চেইমুৰ আৰু মিচেচ চেইমুৰৰ পৰিচয় আৰু চাহাবৰ বঙলাত নৰেশ্বৰৰ 'বয়' কামত নিযুক্তি—ইয়াৰ পৰাই উপন্যাস খনৰ প্ৰকৃত কাহিনী আৰম্ভ হৈছে। ইয়াৰ আগৰ বহুখিনি বিৱৰণ প্ৰকৃত কাহিনীৰ প্ৰস্তাৱনা মাত্ৰ। কিন্তু এই প্ৰস্তাৱনা লিখকে প্ৰয়োজনাতিৰিক্ত ভাবে বহলাই বৰ্ণনা কৰিছে। উপন্যাসৰ প্ৰস্তাৱনা স্বৰূপ আগছোৱাত নৰেশ্বৰৰ পূৰ্ব্বপুৰুষৰ বিস্তৃত বিৱৰণ, পৰিয়ালটোৰ ওপৰত দৈৱিক অভিশম্পাত, বৈৰাগী আলতীৰ প্ৰেম কথা, ৰতৌৰ ঘৰত জোনাথন পাদুৰীৰ ধৰ্ম্মালোচনা আৰু খ্ৰীষ্ট-ধৰ্ম্ম সম্পৰ্কীয় যুক্তি-তৰ্ক আদি বহুকথাৰ সমাবেশ হৈছে। এই বোৰৰ লগত বাগিচাত সংঘটিত হোৱা ঘটনা বা পৰিস্থিতিৰ কোনো সম্পৰ্ক নাই। নৰেশ্বৰে কি কাৰণে ঘৰ এৰি পলাব লগা হ'ল, নাইবা তাৰ চৰিত্ৰৰ ওপৰত বংশগত বা

পাৰিপাৰ্শ্বগত প্ৰভাৱ প্ৰদৰ্শন কৰিবলৈ উপন্যাসৰ আগছোৱাত বৰ্ণনা কৰা কলো কথাৰ প্ৰয়োজন নাই।

বাগানত নৰেশ্বৰে বিভিন্ন স্তৰৰ যিবোৰ নৰ-নাৰীক লগ লে সেইবোৰৰ ধৰণ-কৰণ, আচাৰ-ব্যৱহাৰ, সুখ-দুখ, আশা-আকাঙ্খাক লয়ে উপন্যাসৰ কাহিনী ৰচিত হৈছে। চাহবাগানৰ বনুৱাৰ জীৱনৰ গত সেউজীপাতৰ এবাৰ নোৰাৰা সম্বন্ধ। পাততোলা শ্যামাঙ্গী কুলি তৌৰ যৌন ইঙ্গিতপূৰ্ণ হাস-পৰিহাস, মাদলৰ চেৱে চেৱে ঝুমুৰ নাচৰ লায়িত নৃত্যভঙ্গিমা, হাড়িয়া খাই অভাৱ-অনাটন, দুখ-কষ্ট পাহৰি োৱাৰ প্ৰচেষ্টা, সিহঁতৰ পাৰিবাৰিক হাই-কাজিয়া আৰু আপিল নথকা াহাবৰ বিচাৰ, জোনাক নিশা চাহ গছৰ আঁৰে আঁৰে কুলি ডেকা-গাভৰুৰ োভাকু, চাহগছৰ কুঁহিপাতৰ সেউজৰ মাজত অন্তৰ্নিহিত হৈ থকা কুলি ডকা-গাভৰুৰ তেজৰঙা ইতিহাস—এই সকলোবোৰ উপন্যাসৰ পাতত জ্বল হৈ আছে। বিষকন্যাৰ প্ৰেমালিঙ্গনৰ দৰে চাহ বাগানক কুলিয়ে বো বুলিও এৰিব নোৱাৰে। বাগানৰ লগত সাঙোৰ খাই থকা সিহঁতৰ জীৱনৰ ছাঁ পোহৰৰ ৰেখাবোৰ উপন্যাসত স্পষ্ট হৈ উঠিছে।

চলচিত্ৰৰ ধাৰাবাহিক চিত্ৰৰ দৰে চাহবাগিচাৰ দৃশ্যাৱলী আৰু াৰ এটি সামগ্ৰিক ৰূপ উপন্যাসখনত প্ৰকাশ হৈছে যদিও বহুক্ষেত্ৰত কাহিনীৰ লগত বৰ্ণিত দৃশ্য বা বিৱৰণৰ সংযোগ সূত্ৰ বৰ সবল নহয়। ৰ্ণনাৰ ক্ষেত্ৰত লিখকৰ অনাৱশ্যক প্ৰগল্‌ভতাও লক্ষ্য কৰা যায়। উপন্যাসৰ কাহিনীভাগতো যথেষ্ট দুৰ্ব্বলতা প্ৰকাশ পাইছে। 'জীৱনৰ বাটৰ' দৰে কাহিনী বা প্লটে নিটোল ৰূপ পৰিগ্ৰহ কৰা নাই। কাহিনীৰ গতি বৰ মন্থৰ, চাহবাগানৰ সকলো চুক-কোণ চাই ধীৰ-অলস গতিৰে কাহিনীয়ে আগ বাঢ়িছে। মূল কাহিনী নৰেশ্বৰ-চনিয়াক লৈ সৃষ্টি হৈছে আৰু তাৰ আশে পাশে ভালে কেইটা ক্ষুদ্ৰ-কথা (incidental plot) আৰু উপকথাই (episodical plot) শাখা-প্ৰশাখা বিস্তাৰ কৰিছে। এলী চেইমুৰৰ দাম্পত্য জীৱনৰ ইতিহাস, বনুৱা ডেকা-গাভৰু লুখু-ৰাধুৰ প্ৰণয়, চীনা মিস্ত্ৰী টিংমেন আৰু বৃদ্ধা-পত্নীৰ অসাধাৰণ দাম্পত্য সম্পৰ্ক, দাৰিদ্ৰ্য-পীড়িত ৰতৌৰ নিৰ্য্যাতিত জীৱন আৰু বহুতো কথা আৰু চিত্ৰই

উপন্যাসখনৰ কলেৱৰ পুষ্ট কৰি চাহবাগানৰ এটা পূৰ্ণাঙ্গ ৰূপ দাঙি ধৰাত সহায় কৰিছে। কিন্তু খণ্ডকথা আৰু উপকথাবোৰ পৰস্পৰ নিৰ্ভৰশীল নহয়, চনিয়া-নৰেশ্বৰৰ সম্পৰ্ক আৰু ঘনিষ্ঠতাৰ ইতিহাসৰ লগত বাকীবোৰ কথা জড়িত নহয় প্ৰত্যেকটোৱেই স্বতন্ত্ৰভাৱে চাহবাগিচাৰ পটভূমিত গজি উঠিছে, চনিয়া আৰু নৰেশ্বৰ তাৰ দৰ্শকমাত্ৰ। চনিয়া আৰু নৰেশ্বৰৰ পৰিচয়, ঘনিষ্ঠতা আৰু প্ৰীতিৰ ইতিহাসত কোনো চাঞ্চল্যজনক মেৰপাক নাই, ঘটনাৰ ঘাত-প্ৰতিঘাত নাই, নাইবা প্ৰতিদ্বন্দ্বী নায়ক বা নায়িকাৰ ষড়যন্ত্ৰমূলক কাৰ্য্যকলাপ নাই। সহজ সৰল ৰূপত সিহঁতৰ প্ৰীতিৰ অঙ্কুৰ গজি উঠিছে আৰু পল্লৱিত হৈছে, আৰু শেষত আপোনা-আপুনিয়েই শাখাচ্যুত হৈ দৃষ্টিপথৰপৰা আঁতৰি গৈছে। এইখিনিতে এটা কথা কোৱা প্ৰয়োজন যে নৰেশ্বৰ-চনিয়াৰ প্ৰীতিৰ ইতিহাসে বহু পৰিমাণে স্থিতিশীল ৰূপত অভিব্যক্তি হৈছে; প্ৰথম দেখাদেখি আৰু পৰিচয়ৰ পাচতে আমি সিহঁতৰ যিটো সম্পৰ্ক গঢ়ি উঠিছে সেইটোৱেই শেষ পৰ্য্যন্ত নিৰ্ব্বাত নিষ্কম্প প্ৰদীপৰ দৰে জ্বলি থাকে। দুৰ্য্যোগ, ভ্ৰান্ত-ধাৰণা বা প্ৰতিকূল অৱস্থাৰ সৃষ্টি হৈ সেই সম্পৰ্কৰ ব্যতিক্ৰম হোৱা নাই। সংঘাত নাথাকিলে কাহিনীয়ে গতিশীলতা লাভ কৰিব নোৱাৰে। সিহঁতৰ সৌহাৰ্দ্দ্যপূৰ্ণ সম্বন্ধ আৰু অভিজ্ঞতাক উপলক্ষ্য স্বৰূপে লৈ লিখকে বাগিচাৰ বিভিন্ন চিত্ৰ আৰু দিশ ফুটাই তুলিছে।

বাগানৰপৰা চনিয়াৰ অপ্ৰত্যাশিত নিৰুদ্দেশৰ পাছত লিখকে নৰেশ্বৰকো বাগানৰপৰা আঁতৰাই পঠাবলৈ যি উপায় অৱলম্বন কৰিছে সি অস্বাভাৱিক নহলেও কাহিনীৰ ওপৰঞ্চি অঙ্গ যেন অনুভৱ নহৈ নাথাকে। সৰুৰেপৰা মৰম-আকলুৱা নৰেশ্বৰে চনিয়াৰপৰা লাভ কৰিছিল আন্তৰিক মৰম। আৰু সেই কাৰণেই কুল-শীলৰ প্ৰতি আও-কাণ কৰি তাইক জীৱনৰ সঙ্গিনীৰূপে পাবলৈ আশা কৰিছিল। তাৰ নিষ্প্ৰভ জীৱনত আলোক ৰেখা আনি দিওঁতা চনিয়া যেতিয়া বাগানৰপৰা স্বেচ্ছাই আঁতৰি গ'ল নৰেশ্বৰৰ পক্ষেও চাহবাগানৰ আকৰ্ষণ নোহোৱা হ'ল। গতিকে নৰেশ্বৰৰ অভিনিষ্ক্ৰামণৰ কাৰণে এলী চেইমুৰৰ পাশৱিক আলিঙ্গন যাচ্ঞা বোজাৰ ওপৰত শাক স্বৰূপহে বুলিব

পাৰি। এলী চেইমুৰৰ তেনে ব্যৱহাৰ অৱশ্যে আকস্মিক আৰু অপ্ৰত্যাশিত নহয়, লিখকে তাৰ পূৰ্ব্বাভাস নিদিয়াকৈ থকা নাই। সুদৰ্শন, সবল নৰেশ্বৰৰ প্ৰতি এলী চেইমুৰৰ সহানুভূতি আৰু অন্তৰত অলপ দুৰ্ব্বলতা প্ৰথমৰপৰাই আমি লক্ষ্য কৰোঁ। অন্তৰত প্ৰচ্ছন্ন হৈ থকা কামাগ্নিয়েই মিলাৰ চাহাবৰ পৰস্ত্ৰী আসক্তিক উপলক্ষ্য কৰি লেলিহান ৰূপত জ্বলি উঠে আৰু এয়ে নৰেশ্বৰক চাহ বাগান এৰিবলৈ বাধ্য কৰে। যুক্তিৰ ফালৰপৰা এলী চেইমুৰ-নৰেশ্বৰ সংক্ৰান্ত শেষৰ জুগুপ্সাজনক ঘটনাটো অস্বাভাৱিক নহলেও কাহিনীৰ সৌন্দৰ্য্য বৃদ্ধিত ই বিশেষ ৰবঙণি যোগাইছে বুলিহে কব নোৱাৰি।

আগতে কৈ অহা হৈছে যে প্ৰধান কাহিনীৰ প্ৰস্তাৱনাটো অপ্ৰয়োজনীয়ভাৱে লেজুৰা কৰিছে। নৰেশ্বৰৰ পূৰ্বপুৰুষৰ বেজালি কাৰ্য্যৰ ইতিহাস আৰু নৰেন্দ্ৰ-মালতীৰ বৈৱাহিক জীৱনৰ দীঘলীয়া বিৱৰণৰ বিশেষ প্ৰয়োজন নাছিল। নৰেশ্বৰ কি কাৰণে গৃহত্যাগী হব লগা হল সেই কথাহে মূল কাহিনীয়ে বিচাৰে আৰু নৰেশ্বৰ গৃহত্যাগী হোৱাৰ কেবা মাহৰো পাছৰ ঘটনা—'বৈৰাগী-আলতীৰ প্ৰেমাখ্যান' একেবাৰেই অপ্ৰয়োজনীয় বুলি কব পাৰি। নৰেশ্বৰে বাগানত আশ্ৰয় লোৱাৰ পাছত তাৰ গাঁৱত কি ঘটিল সেইটো সমান্তৰল কাহিনীৰূপে উপন্যাসান্তৰৰ বিষয় হব পাৰে। চমৰচেট্ মমৰ 'Moon and the six pence' নামৰ উপন্যাসত 'বৈৰাগী আলতীৰ প্ৰেমাখ্যানৰ' প্ৰায় অবিকল এটি episode পোৱা যায়। ইয়াতো আমি পাওঁ মাইকীমুৱা প্ৰেমিকৰ অনুৰোধ-উপৰোধ উপেক্ষা কৰি নায়িকাই পৌৰুষ কঠিন পুৰুষক বৰণ কৰিছে।

উপন্যাসখনত বহুতো চৰিত্ৰৰ সমাগম ঘটিছে যদিও দুটা চৰিত্ৰৰ প্ৰাধান্য লক্ষ্য কৰা যায়—সিহঁত হ'ল নৰেশ্বৰ আৰু চনিয়া। কিন্তু কাহিনীত প্ৰধান অংশ গ্ৰহণ কৰিলেও নৰেশ্বৰে পাঠকৰ মনৰ ওপৰত বিশেষ প্ৰভাৱ পেলাব পৰা নাই, কাৰণ নৰেশ্বৰৰ ব্যক্তিত্ব প্ৰভাৱশীল নহয়। কিন্তু চনিয়াই অসামান্যা চৰিত্ৰৰূপে পাঠকৰ মনত এটা স্থায়ী প্ৰভাৱ ৰাখি যায়। সঞ্চাৰিণী দীপশিখাৰ দৰে তাই পোহৰ সিঁচি

গৈছে ; বন হৰিণীৰ দৰে তাই চঞ্চল আৰু মুক্ত। সামাজিক বা গোষ্ঠীগত সংস্কাৰৰপৰা তাই মুক্ত কাৰণেই সকলো অৱস্থাতে অকুণ্ঠচিত্ত তাই জন্মত বৰ্ণসংকৰ, বাপেক বগা চাহাব আৰু মাক কুলী তিৰোতা পিতৃ-মাতৃৰ স্নেহৰপৰা তাই সৰু কালৰপৰাই বঞ্চিত, পাৰিবাৰিক বা সামাজিক বন্ধনো তাইৰ নাই। এনে অস্বাভাৱিকভাবে ডাঙৰ-দীঘল হোৱা কাৰণেই তাইৰ বেপৰোৱা মনোভাব আৰু সংকোচহীন ব্যৱহাৰ গঢ়ি উঠিছে। তাই বুদ্ধিমতী আৰু সাহসী, কিন্তু কুটিল নহয় ৰামধেনুৰ বৰ্ণ-বৈচিত্ৰ্য তাইৰ ব্যৱহাৰ আৰু আচৰণত প্ৰকাশ পালেও অন্তৰত তাই গভীৰ বেদনা পুহি ৰাখিছিল। তাই পিতৃ-মাতৃহীন জাৰজ, আনৰ আশ্ৰয়ত ডাঙৰ দীঘল হয়। তাইৰ পৰিচয় নাই. কোনেও তাইক আপোন কৰি লবলৈ সাহ নকৰে। তাই জানে যে তাইক কোনোবাই বিয়া কৰিলেও সুখী জীৱন যাপন কৰিব নোৱাৰে। নৰেশ্বৰে বিয়াৰ প্ৰস্তাৱ দিওঁতে সেই কাৰণে তাই বেজাৰ মনেৰে সেই প্ৰস্তাৱ প্ৰত্যাখ্যান কৰিছিল। নৰেশ্বৰক তাই ভাল পাইছিল তাৰ অকপট ব্যৱহাৰ আৰু মৰমৰ কাৰণে। ভাল পোৱাৰ পাত্ৰক জীৱনত অসুখী কৰিবলৈ তাই ইচ্ছা নকৰি বিয়াৰ প্ৰস্তাৱ আগ্ৰাহ্য কৰি বাগিচাৰপৰা আঁতৰি গ'ল, কাৰণ বাগিচাত থাকিলে নৰেশ্বৰৰ সান্নিধ্য আৰু অনুৰোধ পৰিহাৰ কৰা টান হব। তদুপৰি বৈৱাহিক বান্ধোনত সোমালে তাইৰ স্বাধীনতাও খৰ্ব্ব হব, কাৰণ তাইৰ মনটো মূলতঃ যাযাবৰী। যাযাবৰ চৰায়ে নীড় ৰচনা নকৰে।

এই উপন্যাসত পুৰুষ-চৰিত্ৰতকৈ নাৰী-চৰিত্ৰ কেইটা অধিকচটুল, পৰিহাসপৰায়ণ আৰু হাস্যমুখৰ ৰূপত প্ৰকাশ পাইছে। শিথিল যৌন-জীৱন স্বত্বেও আলোমণিয়ে পাঠকক আকৰ্ষণ কৰে আৰু তিলকমতী, যশোদা, সাবিত্ৰী আদিৰ হাস-পৰিহাসে পাঠকৰ মনত বঙৰ আমেজ সানি যায়।

* * * *

স্বাধীনতা লাভৰ আগতে যিসকল লিখক উপন্যাসৰ ক্ষেত্ৰত নামিছিল সেই সকলৰ ৰচনাৱলীৰ পৰিচয় আমি ওপৰত দিবলৈ চেষ্টা কৰিছোঁ। এই শিল্পীসকলৰ সৰহভাগেই ইহ জগতত নাই, যি

কেইজন আছে তেওঁলোকৰ শিল্পদৃষ্টি আৰু বিকাশৰ নতুন অভিব্যক্তি সম্পৰ্কেও অভিনৱতা আশা কৰিব নোৱাৰি। স্বাধীনতা লাভৰ পাছত উপন্যাসৰ ক্ষেত্ৰত নতুন উদ্দীপনাই দেখা দিছে; এদল নতুন লিখক আগবাঢ়ি আহিছে। ঊনবিংশ শতাব্দীৰ শেষ দশকৰপৰা বিংশ শতাব্দীৰ মধ্যবিন্দুলৈকে প্ৰায় তিনিকুৰি বছৰত যিমানবোৰ উপন্যাস প্ৰকাশ পালে, যোৱা পোন্ধৰ-কুৰি বছৰতে তাতকৈ অধিক সংখ্যক উপন্যাস প্ৰকাশ পাইছে। উপন্যাসৰ ক্ষেত্ৰ কিমান দ্ৰুত-প্ৰসাৰশীল হৈ পৰিছে তাৰ ইঙ্গিত আমি এই কথাতে পাওঁ। স্বাধীনতাৰ পাছত পোন প্ৰথমে উপন্যাসৰ শুভাৰম্ভ কৰে মহম্মদ পিয়াৰে, তেওঁৰ সৰল উপন্যাসৰাজিৰে। তাৰ পিছত ক্ৰমে আবদুল মালিক, ৰাধিকামোহন গোস্বামী, যোগেশ দাস, হিতেশ ডেকা, বীৰেন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য, অৰুণ দাস, কুমাৰ কিশোৰ, পদ্ম বৰকটকী, চন্দ্ৰপ্ৰসাদ শইকীয়া, লক্ষ্মীনন্দন বৰা, কামাখ্যা সভাপণ্ডিত আদিয়ে উপন্যাস-সাহিত্যলৈ প্ৰত্যেকে একাধিক বৰঙণি আগবঢ়াইছে। এওঁলোকৰ বাহিৰেও আৰু ভালে কেইজন নতুন লিখক উপন্যাসৰ ক্ষেত্ৰত নামিছে। স্বাধীনতোত্তোৰ কালত উদ্ভৱ হোৱা ঔপন্যাসিকসকলৰ আলোচনা পৰবৰ্ত্তী খণ্ডলৈ থলোঁ।

———

অতিৰিক্ত অধ্যায়

উপন্যাসত নায়ক

কেবা শতাব্দীৰ পূৰ্বে ইটালীত এদিন "নভেলাৰ" জন্ম হৈছিল। তাৰ পাচত বহু বিচিত্ৰ গতিত, বিচিত্ৰ পথেদি যাত্ৰা কৰি আধুনিক "নভেল" বা উপন্যাসে ৰূপ লৈছেহি। সেই কাৰণে এটা নিৰ্দ্দিষ্ট সংজ্ঞাৰে সকলো যুগৰ সকলো উপন্যাসৰ লক্ষণ নিৰ্দ্দেশ কৰিবলৈ যোৱা মানে বহু স্ৰোতস্বিনী নদীৰ কোনো এটা বিশেষ সুঁতিৰ গতিপ্ৰবাহকে সকলো সুঁতিৰ প্ৰবাহ বুলি দেখুৱাবলৈ যোৱা। যি সংজ্ঞামতে ডেনিয়েল ডিফোৰ "ৰবিন্সন ক্ৰুচো" নাইবা ৰিচাৰ্ডচনৰ 'পামেলা' উপন্যাস, সেই সংজ্ঞা বা লক্ষণ মতে ভাৰ্জিনিয়া উল্‌ফৰ "দি ৱেভচ" নাইবা জেমচ জয়েচৰ "ইউলিচিচ্‌" বিচাৰ কৰিব নোৱাৰি। সেইদৰে চিনক্লেয়াৰ লুইছৰ "বেবিট্" আৰু হেমিংৱেৰ "অল্ড মেন্ এণ্ড দি চি," একে শাৰীতে স্থাপন কৰি একে দৃষ্টিভঙ্গীৰে আলোচনা কৰা সম্ভৱ নহয়। উপন্যাসৰ জন্ম কালৰ পৰা পৃথিৱী বহুদূৰ আগবাঢ়ি আহিল, সুদূৰপ্ৰসাৰী সামাজিক, ৰাজনৈতিক, বৈজ্ঞানিক আৰু অৰ্থনৈতিক পৰিবৰ্ত্তন ঘটিল, মানুহৰ ৰুচিবোধ আৰু চিন্তাধাৰাও মোট সলালে, জীৱন আৰু জগত সম্পৰ্কে প্ৰাচীন ধাৰণাৰ আমূল পৰিবৰ্ত্তন ঘটি জীৱনে বহুমুখী ৰূপ ললে। ফলত উপন্যাসৰ বক্তব্য, কথনৰীতি আৰু দেহৰ কায়াকল্প সাধন হৈছে আৰু তাৰ লগতে উপন্যাসৰ তথাকথিত নায়কনায়িকাও "ৰূপং ৰূপং প্ৰতিৰূপং বভূৱ" হৈ নানা ৰূপে আত্মপ্ৰকাশ বা আত্মগোপন কৰিছে। এই বিষয়ে আমি বহলাই ব্যাখ্যা কৰিবলৈ যোৱাৰ আগতে উপন্যাসত চৰিত্ৰৰ স্থান সম্পৰ্কে অলপ আলোচনাৰ প্ৰয়োজন।

আমি সাধাৰণভাৱে উপন্যাসক দুটা শ্ৰেণীত বিভাগ কৰিব পাৰোঁ। অৱশ্যে এই শ্ৰেণী ভেদ নিকপকপীয়া বা পানী নসৰকা নহয়; বহুক্ষেত্ৰত এটাৰ সীমা ৰেখাই আনটোৰ সীমা ৰেখাক স্পৰ্শ কৰে, নাইবা দুয়োটা একেলগে মিলি থাকে। তথাপি কিছুমান উপন্যাসত আমি চৰিত্ৰ সৃষ্টি আৰু চৰিত্ৰ-বিকাশৰ

ওপৰত অধিক গুৰুত্ব আৰোপ কৰা দেখা পাওঁ। এই শ্ৰেণীক আমি চৰিত্ৰ-প্ৰধান উপন্যাস বুলি সাধাৰণ ভাৱে কব পাৰোঁ। এই শ্ৰেণী উপন্যাসৰ লক্ষ্য হ'ল বিভিন্ন পৰিবেশ আৰু পৰিস্থিতিত বৈচিত্ৰ্যপূৰ্ণ মানৱ-চৰিত্ৰৰ প্ৰকাশ। ঘটনা আৰু পৰিস্থিতি কেৱল চৰিত্ৰক আগবঢ়াই নিয়া বাহন বা মাধ্যম হে। চৰিত্ৰৰ বিভিন্ন দিশ উদ্ঘাটন কৰিবলৈ যেনে ঘটনা আৰু পৰিস্থিতিৰ প্ৰয়োজন ঔপন্যাসিকে তেনে ঘটনা আৰু পৰিস্থিতি সৃষ্টি কৰি চৰিত্ৰৰ সম্ভাৱনাখিনি (Potentiality) পোহৰলৈ আনিবলৈ চেষ্টা কৰে। গতিকে এনে উপন্যাসত ঘটনা আৰু পৰিস্থিতি গৌণ, চৰিত্ৰসৃষ্টিহে প্ৰধান। সাহিত্যজগতৰ সৰহ ভাগ শ্ৰেষ্ঠ উপন্যাসেই এই শ্ৰেণীৰ। অৱশ্যে কেতিয়াবা কেতিয়াবা লেখকে চৰিত্ৰৰ ফালে অধিক দৃষ্টি নিবদ্ধ কৰিবলৈ যাওঁতে কাহিনী বিকলাঙ্গ বা সৌষ্ঠৱহীন হৈ পৰাৰ সম্ভাৱনা থাকে। প্ৰসিদ্ধ ৰুচ দেশীয় ঔপন্যাসিক ডক্টয়েভস্কিৰ ৰচনা সম্পৰ্কে এই অভিযোগ সমালোচকসকলে অনা দেখা যায়। ইংৰাজ ঔপন্যাসিক থেকাৰেই (Thackeray) তেওঁৰ উপন্যাসত চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ কৌশল সম্পৰ্কে কৈছিল—তেওঁৰ চৰিত্ৰসৃষ্টিৰ কৌশল বৰ ৰহস্যময়; চৰিত্ৰবোৰে নিজ নিজ স্বকীয় পথত আগবাঢ়ে, তেওঁ সক্ৰিয়ভাৱে সিহঁতক নিয়ন্ত্ৰণ নকৰে। বৰং উপন্যাসৰ কাহিনী চৰিত্ৰাৱলীয়ে সিহঁতৰ ইচ্ছামতে টানি নিয়ে। আন কথাত চৰিত্ৰাৱলীক বিকাশ হবলৈ তেওঁ স্বতন্ত্ৰভাৱে এৰি দিয়ে, ঔপন্যাসিকৰ স্বকীয় ভাবধাৰণা, ধ্যান-ধাৰণা সিহঁতৰ ওপৰত জাপি দি সিহঁতক পুতলা কৰিব নোখোজে। থেকাৰেই সেই কাৰণে লেখিছে—"I do not control my characters ; I am in their hands, and they take me where they please." সকলো সৃষ্টিক্ষম লেখকে থেকাৰেৰ নীতিকে কম বেচি পৰিমাণে অনুসৰণ কৰে, কিন্তু চৰিত্ৰক স্বতন্ত্ৰতা দিবলৈ যাওঁতে চাব লাগিব যাতে চৰিত্ৰ স্বেচ্ছাচাৰী হৈ কাহিনীকলাৰ সৌষ্ঠৱ ধ্বংস নকৰে।

দ্বিতীয় শ্ৰেণীৰ উপন্যাসৰ প্ৰধান লক্ষ্য চৰিত্ৰসৃষ্টি নহয়, ঘটনাৱলী আৰু পৰিস্থিতিৰ যোগেদি এটি আমোদদায়ক কাহিনী সৃষ্টি কৰাহে। কিন্তু উপন্যাসৰ গুৰুত্ব যেতিয়া প্লট বা কাহিনীৰ ওপৰতে আৰোপ কৰা হয়,

তেতিয়া সেই কাহিনী যিমানেই আমোদদায়ক নওহক তাৰ প্ৰভাৱ ক্ষণস্থায়ী, কাৰণ কাহিনীৰ আকৰ্ষণটো লৰালি-আকৰ্ষণ, পৈণত, বিচাৰ-বুদ্ধি-সম্পন্ন ৰসজ্ঞ পাঠকৰ মন কাহিনীৰ চমৎকাৰিত্বই আকৰ্ষণ কৰিব নোৱাৰে, যেনেকৈ মানব-চৰিত্ৰৰ বহুমুখী অভিব্যক্তি, অভাৱনীয় প্ৰকাশ আৰু মনৰ অতলস্পৰ্শী আৰু অচিন্ত্য ৰূপে আকৰ্ষণ কৰে। প্লট বা কাহিনীৰ চমৎকাৰিত্বৰ ওপৰত অধিক দৃষ্টি নিক্ষেপ কৰিবলৈ যাওঁতে বহু ক্ষেত্ৰত চৰিত্ৰসমূহক কেৱল পুতলা স্বৰূপে ব্যৱহাৰ কৰা হয় আৰু সঙ্গতিহীন ভাৱে সিহঁতৰ চাৰিত্ৰিক অভিব্যক্তি দেখুৱা হয়। যৌক্তিকতা, আৰু সঙ্গতিসম্পন্নতাক বিসৰ্জন দি ঘটনাৰ মেৰপাক, ষড়যন্ত্ৰ আৰু চমৎকাৰিত্ব প্ৰকাশ কৰিবৰ কাৰণে সিহঁতক প্ৰয়োগ কৰা হয়। এনে ধৰণৰ উপন্যাসে সাধাৰণতে শ্ৰেষ্ঠতাৰ দাবী কৰিব নোৱাৰে। গথিকধৰ্ম্মী বা ৰোমাঞ্চধৰ্ম্মী উপন্যাস আৰু ডিটেকটিভ উপন্যাসসমূহক সাধাৰণতে এই শ্ৰেণীত পেলাব পাৰি। ইংৰাজী সাহিত্যত শ্ৰীমতী ৰেডক্লিফ, ডিফো, লুই ষ্টিভেনচন আৰু কিছুপৰিমাণে মেৰী কৰেলী, এইচ্ জি ৱেলচ্ আদি বহুতো লেখকৰ উপন্যাসত চৰিত্ৰতকৈ প্লট বা কাহিনীৰ চমৎকাৰিত্বৰ প্ৰাধান্য অধিক।

উপৰুক্ত দুই শ্ৰেণীৰ মধ্যবৰ্ত্তী স্থানত বহুতো উপন্যাস আছে যিবিলাক কাহিনী আৰু চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ সঙ্গতিপূৰ্ণ সম্বন্ধৰ মাজেদি বিকাশ লাভ কৰে। এনে উপন্যাস কাহিনী-প্ৰধানো নহয় বা চৰিত্ৰ-প্ৰধানো নহয়। দুয়োটাই ভাৱসাম্য ৰক্ষা কৰি পৰিণতিৰ পথত আগবাঢ়ে। উদাহৰণ স্বৰূপে মহিলা লেখিকা জেন অষ্টেনৰ "প্ৰাইড্ এণ্ড প্ৰিজুডিচ"লৈ আঙুলিয়াব পাৰি। এইখন উপন্যাসত কাহিনী আৰু চৰিত্ৰ এক হৈ গৈছে—দুয়োটাই গঙ্গা-যমুনাৰ দৰে একে সুঁতিয়েদি প্ৰবাহিত হৈছে। কোনো উপন্যাসত ঘটনাৰ চমৎকাৰিত্ব আৰু অস্বাভাৱিকতা থাকিলেও অনবদ্য চৰিত্ৰ সৃষ্টিও সমান ভাৱে পৰিস্ফুট হোৱা দেখা যায়। এমিলী ব্ৰন্টিৰ 'উইডাৰিং হাইটচ'ত অলৌকিক উপাদান বা ঘটনা থকা সত্ত্বেও তাৰ হিথক্লিফ আৰু কেথেৰিন চৰিত্ৰ বাস্তৱ-ধৰ্ম্মী আৰু জীৱন্ত। অসমীয়া সাহিত্যতো কিছুমান উপন্যাস সৃষ্টি হৈছে বিবোৰক আমি চৰিত্ৰ-প্ৰধান নাইবা কাহিনী-প্ৰধান এই দুটাৰ এটাতো থব নোৱাৰোঁ। বীণা বৰুৱাৰ 'জীৱনৰ বাটত' 'সেউজী পাতৰ কাহিনী,'

আব্দুল মালিকৰ 'সূৰুজমুখীৰ স্বপ্ন' আদিত জীৱন্ত চৰিত্ৰ আৰু সঙ্গতিমূলক কাহিনীৰ সমন্বয় দেখা যায়। সেইদৰে বীৰেন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্যৰ 'ইয়াৰুইঙ্গমত চৰিত্ৰ আৰু কাহিনীৰ ওপৰত সমান গুৰুত্ব আৰোপ কৰা হৈছে।

ওপৰত উল্লেখ কৰা তিনি শ্ৰেণীৰ বাহিৰেও কোনো নিৰ্দ্দিষ্ট শ্ৰেণী বা গণ্ডীৰ ভিতৰত পেলাব নোৱাৰা সীমান্তবৰ্ত্তী বহুতো উপন্যাস ওলাব। কিন্তু যি শ্ৰেণীৰ উপন্যাসেই নহওঁক সকলো কাহিনীয়েই ঋজু-কুটীল গতিপথত আগবাঢ়ে, বিশেষ বিশেষ স্ত্ৰী-পুৰুষৰ কাৰ্য্যকলাপৰ ভেটিত। যি পুৰুষ বা নাৰীৰ কাৰ্য্যকলাপক প্ৰধান ভাৱে আশ্ৰয় কৰি কাহিনীয়ে ৰূপ লয়, বাটৰ ভাজ সলায় আৰু গতিবেগ পায় তেনে পুৰুষ বা নাৰী চৰিত্ৰকে নায়ক বা নায়িকা আখ্যা দিয়া হয়। উপন্যাসৰ প্ৰকৃতিয়ে নায়ক বা নায়িকাৰ স্বৰূপ আৰু স্থান কিছু পৰিমাণে যে নিৰ্ণয় কৰে তাত বিশেষ সন্দেহ নাই। চৰিত্ৰপ্ৰধান উপন্যাসত সাধাৰণতে দেখা যায় যে এটা বা দুটা চৰিত্ৰৰ একাধিপত্য। গোটেই কাহিনী এটা বা দুটা চৰিত্ৰৰ কাৰ্য্যকলাপৰ ভেটিত গঢ়ি উঠে। অৱশ্যে এইটো নহয় যে তেনে উপন্যাসত সৰহ চৰিত্ৰ নেথাকে বা থাকিব নোৱাৰে। কিন্তু যিমানেই সৰহ চৰিত্ৰ সুলিয়াওক লাগে, প্ৰধান চৰিত্ৰৰ বিভিন্ন দিশত পোহৰ পেলাই সেই চৰিত্ৰক উজ্জ্বল কৰি তোলাই সহায়কাৰী চৰিত্ৰসমূহৰ অন্যতম উদ্দেশ্য হৈ পৰে। ফিল্ডিঙৰ, টম জোনচ্, ফ্লোবাৰৰ 'মেডেম বভেৰী' ডষ্টয়ভস্কিৰ 'ব্ৰাদাৰ্চ কেৰামেজভ্' টলষ্টয়ৰ, 'আনা কেৰেনিনা' ৰমাঁ ৰোলাঁৰ 'জাঁ খ্ৰীষ্টফ,' থেকাৰেৰ 'হেনৰি এচমণ্ড্', জন বোয়েৰৰ 'ডি গ্ৰেট হাঙ্গাৰ,' ভিকটৰ হিউগৰ 'লা মিজাৰেবল,' হাৰ্ডিৰ 'মেয়ৰ অৱ কেষ্টাৰব্ৰিজ' 'জুদ ডি অবচ্কিয়ৰ,' আদি শত শত উপন্যাস এই শ্ৰেণীত পৰে। 'মেডেম বভেৰী'ত এম্মা, 'ডি গ্ৰেট হাঙ্গাৰ'ত পিয়েৰ, 'লা মিজাৰেবল'ত জাঁ ভালজিন এনেকৈ এটা বা দুটা চৰিত্ৰৰ পৰিণতি প্ৰদৰ্শন কৰাই সৰহ ভাগ চৰিত্ৰ-প্ৰধান উপন্যাসৰ লক্ষ্য। আনহাতে ঘটনা বা কাহিনীপ্ৰধান উপন্যাসত নায়ক বা নায়িকা নামত থাকিলেও সিহঁতৰ একাধিপত্য নাথাকে। তাত ঘটনা বা কাহিনীহে প্ৰধান লক্ষ্য, গতিকে ঘটনা বা কাহিনীৰ প্ৰয়োজন অনুসৰি চৰিত্ৰৰ প্ৰয়োগ আৰু গুৰুত্ব দান কৰা হয়। ৰবাৰ্ট লুই ষ্টিভেন্চনৰ 'ট্ৰেজাৰ আইলেণ্ড'ত প্ৰকৃত নায়ক কোন

কোৱা টান। কাৰণ তাত বহুতো চৰিত্ৰই সমান অধিকাৰ কৰিছে। স্কটৰ 'আইভানহো' উপন্যাসত নায়ক দেখাত আইভানহো, কিন্তু ব্ৰিঁয়া ডি বই গিলবাৰ্ট, চেড্ৰিক ডি চেক্সন, ব্লেক নাইট, ৰবেনা, ৰেবেকা আদি বহু চৰিত্ৰই অবাধে বিচৰণ কৰিছে আৰু তেওঁলোকে কাহিনীতো প্ৰায় সমান মৰ্য্যাদা লাভ কৰিছে।

কেতিয়াবা ঘটনাবহুল চিত্তচমৎকাৰী উপন্যাসত এটা বা দুটা চৰিত্ৰৰ কাৰ্য্যকলাপৰ প্ৰাধান্য দেখা যায়, কিন্তু এই প্ৰসঙ্গত মনত ৰাখিব লাগিব যে দেখাত কোনো চৰিত্ৰৰ কাৰ্য্যকলাপ অধিক যেন লাগিলেও সেই চৰিত্ৰবোৰ চৰিত্ৰৰ প্ৰকৃত মৰ্য্যাদাসম্পন্ন নহয়। উদাহৰণ স্বৰূপে ডিটেকটিভ উপন্যাসত চোৰাংচোৱা বিভাগৰ কোনো কৰ্মচাৰীৰ প্ৰাধান্য দেখুৱা হয়, নাইবা কোনো দুৰ্দ্ধান্ত ডকাইত বা খুনীৰ কাৰ্য্যকলাপ সৰহকৈ দেখুৱা হয়। কিন্তু সেই চোৰাংচোৱা বিষয়া, নাইবা খুনীৰ চৰিত্ৰ প্ৰকৃত মানৱমৰ্য্যাদা সম্পন্ন স্বকীয় ব্যক্তিত্বৰ দ্বাৰা উজ্জ্বল চৰিত্ৰ সাধাৰণতে নহয়। কিন্তু চৰিত্ৰপ্ৰধান উপন্যাসৰ যেনেকৈ চৰিত্ৰৰ বিশ্লেষণ এটা প্ৰধান বৈশিষ্ট্য, তেনেকৈ ইয়াত নায়ক বা নায়িকা স্বকীয় ব্যক্তিত্বৰ দ্বাৰা উজ্জ্বল হৈ প্ৰকাশ পায়। কিন্তু ঘটনাপ্ৰধান উপন্যাসত চৰিত্ৰৰ মনস্তাত্ত্বিক বিশ্লেষণ বিশেষ পোৱা নাযায়। ডিফোৰ 'ৰবিন্সন ক্ৰুচো' এখন ঘটনা-প্ৰধান উপন্যাস, কিন্তু ইয়াৰ নায়ক ক্ৰুচৰ মাজেদি প্ৰকৃত জীৱনৰস, সামাজিক গোষ্ঠীভুক্ত মানুহৰ চিৰন্তন সুখ-দুখ, বিৰহ-মিলন, ঈৰ্ষা-দ্বন্দ্বৰ চিত্ৰ প্ৰতিফলিত হোৱা নাই। ই পৰিবাৰ আৰু গোত্ৰবন্ধনহীন অকল-শৰীয়া জীৱনৰ বহিৰ্মুখী ৰূপৰ অভিব্যক্তি, গতিকে মানবীয় আবেদনৰ ফালৰপৰা ই দুৰ্ব্বল। এনেকৈ ঘটনাপ্ৰধান উপন্যাসত নায়ক আৰু নায়িকাৰ স্বৰূপ আৰু আবেদনশীলতা চৰিত্ৰপ্ৰধান উপন্যাসৰ পৰা কিছু প্ৰভেদ। গতিকে দেখা যায় যে উপন্যাসৰ প্ৰকৃতি আৰু ঔপন্যাসিকৰ উদ্দেশ্যৰ ওপৰত কিছু পৰিমাণে নায়ক-নায়িকাৰ স্বৰূপ, আৰু কাহিনীত তেওঁ-লোকৰ স্থান আৰু গুৰুত্ব নিৰ্ভৰশীল।

এই খিনিতে আমি নায়ক' শব্দটোৰ আঁতিগুৰি সম্পৰ্কে অলপ আলোচনা কৰোঁ। এই দুটা ইংৰাজী 'hero' আৰু 'heroine' শব্দৰ

ভাৰতীয় প্ৰতিশব্দ ৰূপে প্ৰয়োগ হয়। অৱশ্যে নায়ক আৰু ইয়াৰ স্ত্ৰীলিঙ্গ 'নায়িকা' নতুনকৈ সৃষ্টি কৰা শব্দ নহয়। ই সংস্কৃত নাট্যশাস্ত্ৰৰ পাৰিভাষিক শব্দ, নী ধাতুৰ পৰা ইয়াৰ উৎপত্তি। যি নিজেই নিজৰ কাৰ্য্য কলাপৰ দ্বাৰা কাহিনীক পৰিণতিৰ পথেৰে আগুৱাই নিয়ে, ঘটনাক গতিশীলতা দান কৰে সেয়ে নায়ক। নাটকত এই শব্দটো বিশেষ ভাবে প্ৰযোজ্য এই কাৰণেই যে এই শ্ৰেণীৰ ৰচনাত উপন্যাসৰ দৰে পৰিবেশ চিত্ৰণ, মন্তব্য আৰু পৰিস্থিতিৰ সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম বিৱৰণৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল নহৈ প্ৰধান চৰিত্ৰৰ উক্তি আৰু কাৰ্য্যকলাপৰ যোগেদি কাহিনীৰ ৰস-পৰিণতি দেখুৱাব লগাত পৰে। নাটকত চৰিত্ৰই, বিশেষকৈ প্ৰধান চৰিত্ৰই প্ৰাণ-কেন্দ্ৰ। উপন্যাসৰ দৰে তাত লেখকৰ অনুপ্ৰবেশৰ সুবিধা নাই। ভাৰতীয় ভাষাসমূহত যেতিয়া পাশ্চাত্য আদৰ্শত উপন্যাস ৰচনা কৰিবলৈ লোৱা হয়, তেতিয়া hero আৰু heroine শব্দৰ ঠাইত প্ৰাচীন নাট্য আৰু কাব্যত ব্যৱহাৰ হোৱা "নায়ক" শব্দটো গ্ৰহণ কৰা হয়। পাশ্চাত্য "hero" শব্দতকৈ অৰ্থৰ ফালৰ পৰা ই অধিক উপযোগী আৰু সঙ্গতিপূৰ্ণ। মূলতঃ hero শব্দটো নাটক আৰু উপন্যাসলৈ আহিছে মধ্যযুগীয় ৰোমাঞ্চৰ পৰা। ৰোমাঞ্চ-কাহিনীত নাইট্‌সকলৰ বীৰত্বপ্ৰকাশক অভিযানৰ বিৱৰণ পোৱা যায়। গতিকে ৰোমাঞ্চবোৰত প্ৰধান চৰিত্ৰ বা পাত্ৰবোৰ, যিবোৰ hero বা বীৰৰূপে পৰিচিত হৈছিল, তেওঁলোকৰ পৰাই পৰবৰ্ত্তী বা বাস্তবধৰ্ম্মী কাহিনী বা উপন্যাসত প্ৰয়োগ হোৱা hero শব্দটো আহিছে। উপন্যাসৰ জন্মকাহিনীলৈ মন কৰিলে দেখা যায় কেনেকৈ ৰোমাঞ্চপ্ৰধান কাহিনীৰ প্ৰতিক্ৰিয়াৰ ফলত উপন্যাসৰ জন্ম হয়। খৃষ্টীয় চতুৰ্দ্দশ শতিকাৰ ইটালীয় নবজাগৰণ বা ৰেনেছাঁই ইউৰোপৰ জনগণলৈ চিন্তাবিকাশ, আত্মস্বাতন্ত্ৰ্য আৰু বিদ্ৰোহৰ বাৰ্ত্তা বহন কৰি আনিছিল। হিউমেনিজম্ বা মানবিকতা ৰেনেছাঁৰ মহৎ দান। এই ৰেনেছাঁৰ ফলতে উদ্ভৱ হৈছিল ফ্ৰান্সৰ প্ৰসিদ্ধ ব্যঙ্গলেখক ৰাবেলেৰ (Rabelais)। এওঁৰ প্ৰসিদ্ধ Gargantua & Pantagruel গ্ৰন্থত মধ্যযুগীয়তাৰ বিৰুদ্ধে শৰবৰ্ষণ কৰিছে। কাল্পনিক দানৱৰ কাহিনীৰ মাধ্যমেদি তেওঁ সেই যুগৰ ৰাষ্ট্ৰ, ধৰ্ম্ম, শিক্ষাৰ তীব্ৰ সমালোচনা কৰিছে। এই বিৰাট গ্ৰন্থ ৰূপকৰ (allegory) ৰীতিত ৰচনা কৰিছে

যদিও সমসাময়িক সমাজব্যৱস্থাৰ সমালোচনাই উপন্যাসৰ বীজ উপ্ত কৰিছে। ইয়াৰ পাছত উল্লেখযোগ্য স্পেনীয় চাৰভেণ্টিচৰ 'ডনকুইকচোট্'। এই গ্ৰন্থত চাৰভেণ্টিচে ৰোমাঞ্চবিৰোধী মনোভাব ডনকুইকচোট্ নামৰ ব্যঙ্গাত্মক চৰিত্ৰৰ যোগেদি প্ৰকাশ কৰিছে। গদ্যত ৰচিত আৰু বহু চৰিত্ৰ আৰু ঘটনাৰে সমৃদ্ধ এই কাহিনীয়ে পৰৱৰ্তী কালৰ উপন্যাসৰ দুৱাৰ মুকলি কৰি দিয়ে। ৰাবেলে আৰু চাৰভেণ্টিচৰ ব্যঙ্গধৰ্মী ৰচনাই হয়তো ডিফোৰ Robinson Crusoe, চুইফটৰ 'Gulliver's Travel' আৰু ভল্টেয়াৰৰ 'Candide' আদি হাস্যধৰ্মী অদ্ভুত কাহিনী লিখিবলৈ প্ৰেৰণা দিয়ে। এই গ্ৰন্থ কেইখন মধ্যযুগীয় ৰোমাঞ্চৰ প্ৰভাৱৰ পৰা একেবাৰে মুক্ত হৈছে বুলি কব নোৱাৰি। এটা চৰিত্ৰক কেন্দ্ৰ কৰি উদ্ভট আৰু দুঃসাহসিক ঘটনাৱলী সন্নিবেশ কৰা ৰীতিত ৰোমাঞ্চৰ গোন্ধ পোৱা যায়। ৰোমাঞ্চৰ নাইট বা হিৰোৰ যেনিবা ৰবিন্সন, গালিভাৰ আৰু কেন্দিদ ব্যঙ্গৰূপ। কিন্তু এই কেইখন গ্ৰন্থত সমসাময়িক সমাজৰ আওপকীয়া প্ৰতিফলন ঘটিছে; এই সমাজ প্ৰতিফলনকে উপন্যাসৰ অন্যতম প্ৰধান ধৰ্মৰূপে পৰৱৰ্তী উপন্যাসৰাজীয়ে গ্ৰহণ কৰে। ভল্টেয়াৰ আৰু চুইফটে তেওঁলোকৰ তীক্ষ্ণ পৰ্য্যবেক্ষণ শক্তিৰ দ্বাৰা সমাজৰ নীচতা, হীনতা, তথাকথিত আভিজাত্যৰ কদৰ্য্যৰূপ, দাৰ্শনিক-বিজ্ঞানীৰ হাস্যপদ চিত্ৰ, যাজক সম্প্ৰদায়ৰ ভণ্ডামি আৰু তুচ্ছ বিষয়ে অযথা ৰাজনৈতিক সংঘৰ্ষৰ আওপকীয়া সমকালীন ৰূপ অঙ্কন কৰিছে। ডিফোৰ ৰচনাত সমকালীন ইংলণ্ডৰ জীৱনপ্ৰবাহ কিছু পৰিমাণে প্ৰতিফলিত হৈছে। এই সময়ত ইংলণ্ডৰ বাণিজ্যতৰী সাত সমুদ্ৰত বিচৰণ কৰি সাম্ৰাজ্য বিস্তাৰৰ পটভূমি ৰচনা কৰে। ৰবিন্সনেও বাণিজ্য কৰিবলৈ সমুদ্ৰত পাৰি দিওঁতে ভগ্নতৰী হৈ নিৰ্জন দ্বীপত কাল কটাইছে, বুৰ্জোৱা বণিক সমাজৰ প্ৰতিনিধি ৰবিন্সন। তথাপি ৰবিন্সনৰ নিৰ্জন দ্বীপত একাকী ভয়াবহ অভিযানৰ অন্তৰালত মধ্যযুগীয় নাইটৰ সাদৃশ্য একেবাৰে নথকা নহয়। বুনিয়ন, ডিফো, চুইফটৰ ৰচনাৱলীৰ ৰোমাঞ্চৰ যোগেদি উপন্যাসৰ মধ্যস্তৰ অতিক্ৰম কৰি ৰিচাৰ্ডচনৰ হাতত অষ্টাদশ শতিকাৰ পঞ্চম দশকৰ প্ৰাৰম্ভত প্ৰকৃত উপন্যাসৰ ইতিহাস আৰম্ভ

হয়। কিন্তু ওপৰৰ আলোচনাৰ পৰা এইটো অনুমান কৰিব পাৰি যে মধ্যযুগীয়া ৰোমাঞ্চৰ হিৰো বা নাইট ক্ৰমে মানবিকতাৰ ধাৰাত পৰিবৰ্তন লাভ কৰি শেষত বাস্তৱধৰ্মী কাহিনীৰ প্ৰকৃত জীৱনস্ৰোতত অৱগাহন কৰা নায়কত পৰিণত হৈছে। সেইকাৰণে ৰোমাঞ্চৰ দুঃসাহসিক কাৰ্য্যক্ষম হিৰোৱেই প্ৰকৃত জীৱনযুদ্ধৰ হিৰোত পৰিণত হৈছে।

এতিয়া উপন্যাসত নায়কৰ প্ৰকাৰ ভেদ আৰু বিভিন্ন ধৰণৰ অভিব্যক্তি সম্পৰ্কে আলোচনা কৰা যাওক। সাধাৰণতে আমি কাহিনীত দুই ধৰণৰ চৰিত্ৰ পাওঁ—টাইপ চৰিত্ৰ, আৰু স্বাতন্ত্ৰ্যযুক্ত বা মৌলিক চৰিত্ৰ। উপন্যাসৰ নায়ক আৰু নায়িকা সম্পৰ্কেও এই প্ৰকাৰ-ভেদ প্ৰযোজ্য। পাত্ৰ-পাত্ৰীৰ প্ৰবৃত্তি বা চৰিত্ৰৰ বিশেষ দিশৰ ওপৰত অধিক গুৰুত্ব আৰোপ কৰি বাকী দিশক স্তিমিত কৰি ৰাখি সেই পাত্ৰ বা পাত্ৰীৰ সকলো কথা বা কাৰ্য্যতে গুৰুত্ব লাভ কৰা দিশৰ প্ৰভুত্ব প্ৰদৰ্শন কৰিবলৈ গলে টাইপ চৰিত্ৰ সৃষ্টি হয়। কেতিয়াবা কোনো পাত্ৰ বা পাত্ৰীত এটা গোষ্ঠী বা শ্ৰেণীৰ সাধাৰণ বৈশিষ্ট্যসমূহ আৰোপ কৰিও চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰা হয়, এনে চৰিত্ৰকো টাইপ চৰিত্ৰ বোলা হয়। সংস্কৃত নাটকসমূহত সৰহ ভাগ চৰিত্ৰই টাইপ চৰিত্ৰ, বিদূষকৰটো কথাই নাই। সাধাৰণতে হাস্যৰসাত্মক নাটক বা কাহিনীত টাইপ চৰিত্ৰৰ প্ৰয়োগ অধিক পৰিমাণে দেখা যায়। টাইপ চৰিত্ৰত সাধাৰণতে জটিলতা নাথাকে, তেওঁ বিভিন্ন পৰিস্থিতিত যেনে ব্যৱহাৰ কৰে বা অন্তৰত যি প্ৰতিক্ৰিয়াৰ সৃষ্টি হয়, সি পাঠকৰ কাৰণে আচৰিত বা অচিন্তনীয় নহয়, আনকি পাঠকে কাহিনীৰ কিছু অংশ পঢ়িয়েই সেই চৰিত্ৰৰ বৈশিষ্ট্য আৰু সম্ভাৱনা সম্পৰ্কে এটা থূলমূল ধাৰণা কৰি লব পাৰে। গোহাঞিবৰুৱাৰ চাৰু গোহাঞি, ভানুমতি, বেজবৰুৱাৰ পদুম কুঁৱৰী, বৰদলৈৰ সৰহ ভাগ নায়ক-নায়িকা এনে টাইপ শ্ৰেণীত পৰে। পৃথিবীৰ বিভিন্ন সাহিত্যত হেজাৰ হেজাৰ টাইপ নায়ক বা নায়িকা সৃষ্টি হৈছে। তাৰ হিচাব দিবলৈ যোৱা মানে সাগৰৰ ঢৌ লেখিবলৈ প্ৰয়াস কৰা। এই কথা অৱশ্যে নিঃসন্দেহে কব পাৰি যে সাধাৰণ লেখকৰ হাতত টাইপ চৰিত্ৰ গতানুগতিক হৈ পৰে আৰু

এনে চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰা তুলনামূলক ভাবে সহজ। কিন্তু এইটো ভাবিব নালাগে যে এনে চৰিত্ৰ বা নায়ক বাস্তৱধৰ্মী, জীৱন্ত বা জীৱনৰসত সিক্ত নহয়। প্ৰতিভাৱান লেখকৰ হাতত টাইপ নায়কো প্ৰাণস্পৰ্শী হৈ উঠা দেখা যায়। ডিকেন্সৰ উপন্যাসৰ চৰিত্ৰই তাৰ প্ৰমাণ। আমাৰ বীৰেন্দ্ৰ কুমাৰ ভট্টাচাৰ্য্যৰ 'ইয়াৰুইঙ্গম'ৰ ভিদেছেলি আৰু 'আই'ৰ আই চৰিত্ৰ টাইপ জাতীয় হলেও সজীৱ আৰু স্বকীয় ব্যক্তিত্ব সম্পন্ন চৰিত্ৰ। দণ্ডিনাথ কলিতাৰ 'সাধনা'ৰ দীনবন্ধু, দৈৱ তালুকদাৰৰ 'আদৰ্শ পীঠ'ৰ শ্ৰীধৰ, ৰাধিকা মোহনৰ 'চাকনৈয়া'ৰ বিবেক, হিতেশ ডেকাৰ 'আজিৰ মানুহ'ৰ প্ৰতাপ, তালুকদাৰৰ 'বিদ্ৰোহী'ৰ কনক, আদি ভালেখিনি আধুনিক অসমীয়া উপন্যাসৰ নায়কত টাইপ বৈশিষ্ট্য ফুটি উঠিছে।

আনহাতে মুক্তক চৰিত্ৰত গতানুগতিকতা লক্ষ্য কৰা নাযায়, এই চৰিত্ৰবোৰ এহাকে যেনেকৈ স্বকীয়তাৰ দ্বাৰা উজ্জ্বল, তেনেকৈ এই চৰিত্ৰবোৰত উচ্ছল প্ৰাণশক্তি, অভাৱনীয় ব্যৱহাৰ আৰু মুক্ত গতি আৰু স্বাধীন ইচ্ছাশক্তিৰ পৰিচয় পোৱা যায়। এনে নায়কত ব্যক্তিত্বৰ পৰিপূৰ্ণ দিশ ফুটি উঠে। লিখকৰ হাতত পুতলা নহৈ ইহঁতে স্বাধীন-ভাবে অকোৱা-পকোৱা বাটেদি বিচৰণ কৰে। গতিকে মুক্তক চৰিত্ৰসম্পন্ন নায়ক বা নায়িকা স্বচ্ছন্দবিহাৰী আৰু জটিল। সিহঁত স্বয়ংক্ৰিয় মেচিনৰ দৰে নচলে; পৰিপাৰ্শ্ব, অৱস্থা আৰু সংকটপূৰ্ণ মুহূৰ্তত সিহঁতে আত্মস্বাতন্ত্ৰ্যৰ পৰিচয় দিয়ে। ট্ৰেজিক কাহিনীত এই শ্ৰেণীৰ নায়কৰ অভিব্যক্তি বিশেষ ভাবে লক্ষ্য কৰা যায়। শ্বেক্স-পীয়েৰৰ ট্ৰেজেডিৰ নায়কসমূহ যেনেকৈ টাইপ চৰিত্ৰ নহয় তেনেকৈ এমিলী ব্ৰণ্টিৰ 'হিথক্লিফ, হাৰ্ডিৰ ট্ৰেজিক উপন্যাস-ৰাজীৰ নায়ক-নায়িকাসমূহ টুৰ্গেনিভৰ বাজাৰভ, টলষ্টয়ৰ আনা কেৰানিনা, ফ্লোবাৰ এন্মা বভেৰি, হিউগৰ জাঁ ভালজিন, ষ্টান্দেলৰ (Stendhel) 'স্কাৰলেট এণ্ড ব্লেক'ৰ জুলিয়ে চৰিত্ৰকে আদি কৰি সৰহ ভাগ ট্ৰেজিক নায়কত মুক্তক চৰিত্ৰৰ বৈশিষ্ট্য ফুটি উঠিছে। নাট্যসাহিত্যৰ পাৰিভাষিক শব্দ ট্ৰেজেডি আৰু কমেডিয়ে ভালকৈ সামৰিব নোৱাৰা গভীৰ দৃষ্টিসম্পন্ন বহু উপন্যাস আছে যত সভাৰ জীৱন জিজ্ঞাসা, জটিল মীমাংসা আৰু

সহজে অপৰিজ্ঞেৰ দিশৰ ওপৰত আলোকপাত কৰা হয়। এনে উপন্যাসত মুক্তক চৰিত্ৰৰ নায়ক বহুক্ষেত্ৰত অপৰিহাৰ্য্য বুলি কব পাৰি, কাৰণ সৰল-ৰৈখিক পথেদি গতি কৰা নায়কৰ যোগেদি জীৱনৰ তেনে ৰূপ এটি দাঙি ধৰা সম্ভৱপৰ নহয়। ডষ্টয়েভস্কিৰ 'ক্ৰাইম এণ্ড পানিচ্-মেণ্ট'ৰ ৰাছকলনিকভ, 'ব্ৰাডাৰ্চ কাৰামাজভ' উপন্যাসৰ কাৰামাজভ ভ্ৰাতৃত্ৰয়, থেকাৰেৰ 'ভেনেটি ফেয়াৰ'ৰ বেকী শ্বাৰ্প, ষ্টেইনবেকৰ 'ইষ্ট অব ইডেন'ৰ কেথি বা কেট মুক্তক-চৰিত্ৰসম্পন্ন নায়ক-নায়িকাৰ কেইটামান নিদৰ্শন। তন্মধ্যে বহু ক্ষেত্ৰত টাইপ নে মুক্তক ধৰা কঠিন হৈ পৰে। মেক্সিম গৰ্কিৰ 'মা' টাইপ যেন লাগিলেও মুক্তকৰ পৰ্য্যায়-লৈ ৰূপান্তৰিত হৈছে। কমেডি বা মধুৰ সমাপ্তিৰ উপন্যাসত মুক্তক চৰিত্ৰ নাথাকে বা থাকিব নোৱাৰে এনে কথা নাই। আন নেলাগে আমাৰ অসমীয়া উপন্যাসতে এনে চৰিত্ৰৰ অভাৱ নাই। আব্দুল মালিকৰ সূৰুয মুখীৰ স্বপ্নৰ কপাহী, বাস্না বৰুৱাৰ 'সেউজীপাতৰ কাহিনী'ৰ চনিয়াই তাৰ নিদৰ্শন।

আকৌ এক শ্ৰেণীৰ ব্যঙ্গধৰ্মী বা হাস্যৰসাত্মক বা উদ্ভট ঘটনা-ৱলীৰে পৰিপূৰ্ণ উপন্যাস পোৱা যায়, যিবোৰক ইংৰাজীত পিকাৰেস্ক (Picaresque) উপন্যাস বোলা হয়। এই শ্ৰেণীৰ উপন্যাসত এজন ব্যক্তিক কেন্দ্ৰ কৰি কিছুমান হাস্যোদ্দীপক ঘটনা নাইবা দুঃসাহসিক কাৰ্য্য জাপি যোৱা হয়। স্পেনদেশীয় চাৰভেণ্টিচৰ 'ডন-কুইকচোট' এনে উপন্যাস বা কাহিনীৰ আদিৰূপ বুলিব পাৰি। ইয়াৰ পাছত ডিফোৰ 'ৰবিন্সন ক্ৰুচো', ফিল্ডিঙৰ 'জোচেফ এন্দ্ৰজ', ডিকেন্সৰ 'পিকউইক পেপাৰচ', চুইফটৰ 'গ্যালিভাৰ'চ ট্ৰেভেল', ভল্টেয়াৰৰ 'কেন্দিদ' লেছাজৰ 'গিলব্লাচ' আৰু কিছু পৰিমাণে গোগলৰ Dead soul পিকা-ৰেস্কধৰ্মী। শেষৰ উপন্যাসত কাহিনীৰ নায়ক চিচিকভে দুজন সঙ্গীক লৈ স্বকীয় অভিযানত আগ বাঢ়িছে। সামন্ততান্ত্ৰিক ৰুচিয়াৰ বিভিন্ন পৰিস্থিতিৰ মাজেদি চিচিকভৰ বিচিত্ৰ অভিজ্ঞতা বৰ্ণনা কৰিছে আৰু লগে লগে ৰুছিয়াৰ ভূমিদাস প্ৰথা, চৰকাৰী দুৰ্নীতি আৰু অকৰ্ম্মণ্যতাৰ চিত্ৰ অঙ্কন কৰিছে। এই শ্ৰেণীৰ উপন্যাস বা কাহিনীয়ে আগবাঢ়ে

এজন পিকাৰো নায়কক কেন্দ্ৰ কৰি আৰু সাধাৰণতে ব্যঙ্গ বা হাস্যৰ্ম্মি ইয়াৰ প্ৰধান সুৰ। এনে উপন্যাসৰ নায়কসমূহ টাইপ জাতীয় চৰিত্ৰ যদিও সাধাৰণ টাইপ জাতীয় নায়কতকৈ ই পৃথক। উদ্ভট আৰু অতিৰঞ্জনৰ প্ৰলেপে এই জাতীয় নায়কক বোলাই ৰাখে আৰু সেই কাৰণে সিহঁতৰ চৰিত্ৰত সাধাৰণ বাস্তৱতাৰ প্ৰতিফলন দেখা নাযায়। এই শ্ৰেণীৰ উপন্যাস চৰিত্ৰপ্ৰধান হলেও কাহিনীৰ সু-সংহতি, ঘটনাৰ কাৰ্য্যকৰণ সম্পৰ্ক আৰু যথাযথ বাস্তৱৰূপ সকলোতে পোৱা নাযায়। কাহিনী ৰূপকধৰ্ম্মী হোৱাৰ কাৰণে নায়কো ৰূপকাত্মক নহৈ নোৱাৰে। ভল্টেয়াৰৰ কেন্দিদ চৰিত্ৰক আমি সমাজৰ কোনোবিশেষ সামাজিক ব্যক্তিৰ বা গোষ্ঠীৰ প্ৰতিনিধি বা প্ৰতিচ্ছবি বুলি কব নোৱাৰোঁ। আমাৰ অসমীয়া সাহিত্যত এনে ধৰণৰ নায়ক সৃষ্টি হোৱা নাই। লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ 'কৃপাবৰ-বৰুৱা' কোনো কাহিনীৰ নায়ক নহয়। গতিকে এই চৰিত্ৰক ওপৰুক্ত পৰ্য্যায়ত পেলাব নোৱাৰি।

মহাকাব্যৰ সমগোত্ৰীয় এক শ্ৰেণীৰ উপন্যাস বিভিন্ন সাহিত্যত সৃষ্টি হোৱা দেখা গৈছে। প্ৰাচীন কালত দেবদেবীৰ অলৌকিক ঘটনাৱলী নাইবা অসাধাৰণ বীৰ-বীৰাঙ্গনাৰ কাৰ্য্যাৱলীৰ ভেটিত ছন্দোবদ্ধ মহাকাব্য সৃষ্টি হৈছিল। বৰ্ত্তমান যুক্তিবাদৰ যুগত গণতান্ত্ৰিক পৰিবেশত আৰু ব্যক্তি জীৱনৰ মূল্যায়নৰ পটভূমিত তেনে মহাকাব্য অচল হৈ পৰিছে আৰু তাৰ ঠাই লৈছে একশ্ৰেণীৰ উপন্যাসে। এই শ্ৰেণীৰ উপন্যাসৰ সুবৃহৎ চিত্ৰফলকত একোখন দেশৰ, একোটা যুগৰ ইতিহাস অঙ্কন কৰিবলৈ প্ৰয়াস কৰা হয়। ঘটনাৰ বিৰাট পৰিসৰ, বহুসংখ্যক চৰিত্ৰৰ গমনাগমন, একাধিক কাহিনী-উপকাহিনীৰ শাখা-প্ৰশাখাৰ পৰিবেষ্টন, দিগন্তপ্ৰসাৰী দৃষ্টি, বিচিত্ৰ ৰূপ আৰু গম্ভীৰ পদক্ষেপ এই উপন্যাসৰ লক্ষণ। এনে ক্ৰান্তদৰ্শী প্ৰতিভাৰ অত্যুৎকৃষ্ট নিদৰ্শন হ'ল টলষ্টয়ৰ "ৱাৰ এণ্ড পিচ"। একালে নেপোলিয়নৰ ৰুচ অভিযানৰ ৰণধুমুহা আৰু আনফালে মানৱ জীৱনৰ সুখ-দুখ প্ৰেম-প্ৰীতি আৰু আশা-নিৰাশাৰ বিচিত্ৰ কল্লোল— এই দুটাৰ অপূৰ্ব্ব সংযোগ আৰু সমন্বয়ত গঢ়ি উঠিছে "ৱাৰ এণ্ড পিচ"। পাঁচশৰো অধিক চৰিত্ৰই উপন্যাসৰ বিৰাট পৰিধিত বিচৰণ কৰিছে।

কিন্তু ইয়াৰ নায়ক-নায়িকা কোন বুলি প্ৰশ্ন কৰিলে কোনো বিশেষ চৰিত্ৰলৈ আঙুলিয়াই দিবলৈ টান হব। মহাভাৰত-কল্প এই উপন্যাসত সাধাৰণ কাহিনীৰ দৰে কোনো বিশেষ নায়ক-নায়িকাৰ আধিপত্য নাই। মহাভাৰতৰ নায়ক বুলি প্ৰশ্ন কৰিলে আমি যুধিষ্ঠিৰ, দুৰ্য্যোধন, অৰ্জ্জুন বা কৃষ্ণ এওঁলোকৰ কোনো এজনকে যেনেকৈ নায়ক বুলি কব নোৱাৰোঁ তেনেকৈ টলষ্টয়ৰ . গদ্য-এপিকতো মানৱ নায়ক নাই। ইয়াত যদি নিতান্তই নায়ক বিচাৰি হুলিয়ালে নহয় তেনে কব লাগিব সেই নায়ক ৰুছিয়াৰ জীৱনদেৱতা! এনে ধৰণৰ মহাকাব্য জাতীয় উপন্যাসত সাধাৰণতে বহু চৰিত্ৰ আৰু বহু ঘটনাৰ সমাবেশ থকাৰ কাৰণে লিখকে কোনো চৰিত্ৰৰ প্ৰতি-অযথা পক্ষ-পাতিত্ব প্ৰদৰ্শন নকৰে বা কৰিব নোৱাৰে। গেলচৱৰ্দিৰ "ফ'ৰচাইট ছাগা" (Forsyte Saga) ষ্টেইনবেকৰ "ইষ্ট অব ইডেন" ডচ্ পেচাচৰ তিনি খণ্ডত বিভক্ত বৃহৎ উপন্যাস U. S. A. (42nd. Parallel, 1919 আৰু Big Money) ইৰেণবুৰ্গৰ "ফল অব পেৰিচ" টমাচ মেনৰ "বুডেনব্ৰুক" (Budden-brooks) জ'ন পল ছাত্ৰেৰ "ৰড টু ফ্ৰীডম্" Road to Freedom) আদি উপন্যাস-ৰাজীক ঘটনাপ্ৰবাহ, চৰিত্ৰৰ সংখ্যা আৰু ঘটনাই সামৰি লোৱা সময়ৰ কালৰ পৰা দৃষ্টি কৰিলে মহাকাব্যধৰ্ম্মী বুলি কব পাৰি। গেলচ্‌ৱৰ্দিৰ 'ফৰচাইট ছাগা'ৰ ঘটনাক্ৰম, কেৱা পুৰুষ ধৰি চলিছে। ফৰচাইট পৰিয়ালৰ উত্থান-পতনৰ ইতিহাসৰ ('মেন অব প্ৰপাৰ্টি', 'চেঞ্চাৰি' 'টুলেট'- এই তিনটা খণ্ডত বিভক্ত) মাজেদি ভিক্টোৰিয়া যুগৰ পৰা আৰম্ভ কৰি প্ৰথম মহাযুদ্ধৰ শেষলৈকে ইংলণ্ডৰ বুৰ্জোৱা উচ্চবিত্ত সমাজৰ আদৰ্শ আৰু অবক্ষয় চিত্ৰিত কৰিছে। বিভিন্ন সময়ত বিভিন্ন স্ত্ৰী-পুৰুষ পাঠকৰ সম্মুখলৈ আহিছে। এই বিৰাট গ্ৰন্থৰ আৰম্ভণিতে যি চৰিত্ৰৰ প্ৰাধান্য আছিল, শেষ খণ্ডত তেওঁলোক পৃষ্ঠভূমিলৈ পাছ হুহঁকি গৈছে। গতিকে ইয়াত নায়ক কোন কোৱা টান। প্ৰথম খণ্ডত যি নায়ক, তেওঁ শেষ খণ্ডত নায়ক হৈ থকা নাই। তিনি পুৰুষ ধৰি চলা ঘটনা-প্ৰবাহত একেজনক নায়ক ৰূপে ৰখা সম্ভৱো নহয়। ইমানেই নহয়, তিনি-খণ্ডত বিভক্ত 'ফৰচাইট ছাগা'ৰ পাছত আকৌ সেই পৰিয়ালৰে পাত্ৰপাত্ৰীক লৈ আন এখন ত্ৰিধা

উপন্যাস ৰচনা কৰে। এয়ে মডাৰ্ণ কমেডি (এই উপন্যাসৰ তিনিখণ্ড হ'ল 'হোৱাইট মাংকি', 'চিলভাৰ স্পুন' আৰু 'চোৱান্ চং')। জুল ৰোমাৰ সাতাইশ খণ্ডত বিভক্ত The man of good will ত ফ্ৰান্সৰ ১৯০৮ চনৰ পৰা ১৯৩৩ চনলৈ যুগেতিহাস চিত্ৰিত হৈছে। ই ব্যক্তি বিশেষৰ বা নায়ক বিশেষৰ ইতিহাস নহয়। ই জাতি আৰু যুগৰ সাহিত্যিক ৰূপ। টমাচ্ মেনৰ 'বুডেনব্ৰুকচ'ত আমি চাৰি পুৰুষৰ (four generations) ইতিহাস পাওঁ। লুবেক চহৰৰ ধনী সম্ভ্ৰান্ত বুডেন ব্ৰুকচ পৰিয়ালৰ ক্ৰমধ্বংসৰ বিবৰণ ইয়াত বৰ্ণিত হৈছে। ইয়াতো এজন নায়ক বিচাৰিলৈ গলে ব্যৰ্থ হব লাগিব। ষ্টেইন বেকৰ 'ইষ্ট অব ইডেন'ত চেলিনা উপত্যকাৰ জীৱন্ত চিত্ৰ আৰু দুটা পৰিয়ালৰ তিনিপুৰুষ ব্যাপি সংস্পৰ্শ আৰু আলেখ্য পাওঁ। উপন্যাসৰ প্ৰথম ছোৱাত এডাম আৰু চাৰ্লছৰ প্ৰাধান্য আৰু শেষৰ ফালে এডামৰ সন্তান এৰণ আৰু কালেবৰ কথাই গুৰুত্ব লাভ কৰিছে। জঁপল ছাত্ৰেৰ 'Road to Freedom'ৰ এতিয়ালৈকে তিনিখণ্ড প্ৰকাশ হৈছে— Age of Reason, The Reprieve, Troubled Sleep ক্ৰমে ১৯৪৫, ১৯৪৭, ১৯৪৯ চনত প্ৰকাশ হয়। কুখ্যাত মিউনিক চুক্তিৰ পূৰ্ব্বে কাহিনী আৰম্ভ হৈ হিটলাৰৰ হাতত ফ্ৰান্সৰ পতন আৰু নাজি জাৰ্মানিৰ হাতত লাঞ্ছনাৰ বিবৰণ বিভিন্ন খণ্ডৰ বিৰাটপৰিধিত বৰ্ণিত হৈছে। এই ধৰণৰ অতিকায় উপন্যাসসমূহৰ উদ্দেশ্য ব্যক্তিবিশেষৰ উত্থান-পতনতকৈ বিশেষ সময়ৰ কোনো গোষ্ঠী বা জাতিৰ আলেখ্য দাঙি ধৰা। গতিকে এটা কেন্দ্ৰস্থ চৰিত্ৰ বা নায়কৰ প্ৰাধান্য সাময়িকভাবে দেখা পালেও সকলো অৱস্থাতে আৰু শেষ পৰ্য্যন্ত সেই প্ৰাধান্য অব্যাহত নাথাকে। আনকি বৰিচ পেষ্টাৰ্নেকেৰ 'ডক্টৰ জিৱাগো' দেখাত এজন ডক্টৰৰ ব্যক্তিগত জীৱনৰ আলেখ্য যেন লাগিলেও, দৰাচলতে ৰুছিয়াৰ বিপ্লৱ বিপ্লৱোত্তৰ যুগৰহে আলেখ্য। 'জুড্ ডি অব্স্কিয়ৰ'ৰ জুড্ নাইবা 'মেয়ৰ অব কেষ্টাৰব্ৰিজ'ৰ হেনচাৰ্ড যি অৰ্থত নায়ক জিৱাগো সেই শ্ৰেণীৰ নায়ক নহয়। ইয়াত ডক্টৰ জিৱাগো বিপ্লৱোত্তৰ ৰুছিয়াৰ ইতিহাস ওলমাই দিবৰ কাৰণে যেন এডাল হাকোঁটাহে। মিখাইল ছ'লোকভৰ ডন নদীৰ পাৰৰ কছাক্ জীৱন আৰু সমকালীন ৰুছিয়াৰ বৈপ্লৱিক পৰিবৰ্ত্তন মহাকাব্যীয় উপন্যাসত্ৰয়ত (Quiet Flows the Don, Don Flows on Back to Sea, Virgin Soil Upturned) ৰূপ পাইছে। এইবোৰ উপন্যাসত সুদূৰপ্ৰসাৰী ঐতিহাসিক পৰিবৰ্ত্তনৰ পৰিপ্ৰেক্ষাত বহু নৰ-নাৰীৰ জীৱন বিধৃত হৈছে, এজনৰ একচেতীয়া আধিপত্য ইয়াত নাই। বঙলা সাহিত্যতো এনেধৰণৰ অতিকায় উপন্যাস সৃষ্টি হৈছে। বিমল মিত্ৰৰ 'চাহেব, বিবি. গোলাম', 'কড়ি দিয়ে কিনলাম' আদি উপন্যাসত নায়ক বা নায়িকা বিশেষৰ একচেতীয়া প্ৰতিপত্তি পোৱা নাযায়।

মহাকাব্যৰ সমগোত্ৰীয় অতিকায় উপন্যাসবাজিৰ বাহিৰেও কম পৰিধিত নিবদ্ধ উপন্যাস দুইএকতো নায়কৰ অভাৱ লক্ষ্য কৰা যায়। এমিলি জোলাৰ 'জাৰমিনেলৰ পটভূমি এখন কোলিয়েৰি। কয়লা খনিত কাম কৰা বনুৱাবিলাক ধনতান্ত্ৰিক মালিকৰ দ্বাৰা কেনে ধৰণে নিষ্পেষিত হয় তাৰ চিত্ৰ ইয়াত পোৱা যায়। ইয়াত বহুতো চৰিত্ৰৰ সমাবেশ ঘটিছে। কিন্তু বহু চৰিত্ৰ থাকিলেও প্ৰত্যেকটি চৰিত্ৰই স্বাতন্ত্ৰ্য-বিশিষ্ট। ইয়াতো নায়ক-নায়িকাৰ আধিপত্য নাই। যেতিয়া ঔপন্যাসিকৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য এখন বহল সমাজ বা গোষ্ঠীৰ জীবন চিত্ৰ দাঙি ধৰাহে, কাল্পনিক ব্যক্তি বিশেষৰ নহয়, তেতিয়া সাধাৰণতে ব্যক্তিবিশেষক নায়কৰ সৌভাগ্য প্ৰদান নকৰি বহুখিনি লোকক একেলগে পোহৰলৈ আনে। কিন্তু যেতিয়া ঔপন্যাসিকৰ দৃষ্টি নিবদ্ধ হয় ব্যক্তিগত সুখ-দুখৰ ওপৰত তেতিয়া তেওঁ নায়ক-নায়িকাৰ কথা নাভাবি নোৱাৰে। ৰুছিয়াৰ দৰে সমাজবাদী ৰাষ্ট্ৰত ব্যক্তিতকৈ সমাজৰ ওপৰত অধিক মূল্য আৰোপ কৰাত আৰু সেই দেশৰ সমাজ চেতনা অধিক প্ৰখৰ হোৱাত ব্যক্তি-বিশেষক নায়কৰূপে চিত্ৰিত কৰিবলৈ প্ৰয়াস নকৰি বহল সমাজ বা গোষ্ঠীক কাহিনীত প্ৰাধান্য দিয়াৰ চেষ্টা চলিছে। আধুনিক ৰুছ উপন্যাসত এই প্ৰৱণতা লক্ষ্য কৰা যায়। আনহাতে হাক্সলীৰ Brave New world, Point Counterpoint, Those Barren Leaves আদি বুদ্ধিপ্ৰধান (intellectual) উপন্যাসসমূহ 'আইডিয়া' প্ৰকাশৰ বাহন হোৱাৰ কাৰণে গতানুগতিক নায়ক-নায়িকা আমি তাত নাপাওঁ। অত্যাধুনিক উপন্যাসত প্লটৰ গাঁথনিৰ প্ৰতি লিখকসকল উদাসীন হৈ পৰিছে আৰু সেই কাৰণে অষ্টাদশ ঊনবিংশ শতিকাৰ উপন্যাসৰ সুগ্ৰথিত প্লটৰ ৰূপটো ক্ৰমে নোহোৱা হৈ আহিছে। তাৰ ফলত নায়ক চৰিত্ৰবো

আগৰ মৰ্য্যাদা আৰু নায়কৰ প্ৰতি লিখকৰ fascination ক্ৰমে হ্ৰাস পাই আহিছে।

সংখ্যাত নগণ্য হলেও এনে উপন্যাসো ৰচিত হৈছে য'ত মানুহ নায়ক নহয়, জন্তুহে নায়কৰূপে দেখা দিছে। হাৰমেন মেলভিলৰ 'মবি ডিক্' নামৰ উপন্যাসত এটা ভয়াৱহ তিমি মাছ নায়কৰূপে দেখা দিছে। এই 'মবি ডিক্' নামৰ তিমি মাছটো ভয়াবহ প্ৰকৃতিৰেই প্ৰতীক বুলি ৰূপায়িত হৈছে। এই একে ধৰণৰে প্ৰকৃতিৰ বিৰুদ্ধে মানুহৰ দুৰ্জ্জয় সংগ্ৰাম প্ৰদৰ্শন কৰিছে হেমিংৱেৰ 'ডি ওল্ড্ মেন এণ্ড্ ডি চী' (The Old Man & the Sea) নামক ৰূপকধৰ্ম্মী উপন্যাসত। এইখন স্বল্পয়াতনৰ উপন্যাস। এটা মাত্ৰ মানৱ চৰিত্ৰ। ইয়াত ক্ৰূৰ নিয়তিৰ বিৰুদ্ধে মানুহৰ সংগ্ৰাম ধ্বনিত হৈছে। সাগৰ, মাছ আৰু হাঙৰ—এইবোৰ ৰূপকাৰ্থত ব্যৱহাৰ হৈছে। কোনো কোনো উপন্যাসক মূক প্ৰকৃতিক প্ৰধান চৰিত্ৰ বা নায়কৰ শাৰীত থিয় কৰোৱা হয়। হাৰ্ডিৰ এগ্ডন হিথৰ দুৰ্জ্জেয় নিষ্ঠুৰ অন্ধশক্তিৰ প্ৰভাৱ কোনো পাঠকে অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰে। নৱকান্তৰ 'কপিলী পৰীয়া সাধু'ৰ কপিলী মূক কিন্তু সদাজাগ্ৰত শক্তি। এই নদীয়েই কাহিনীৰ নায়ক-নায়িকাৰ জীৱন নিয়ন্ত্ৰণ কৰিছে। নিৰুপমা গোহাঞিৰ 'এই নদী-নিৰৱধি'ৰ কাহিনীতো পাগলাদিয়া নদীয়ে বিশেষ স্থান লাভ কৰিছে।

কিছুমান উপন্যাসত নায়ক-নায়িকাই এজন ব্যক্তি-ৰূপে পৰিচয় দিয়াৰ উপৰিও এটা বিশেষ ভাৱ বা অৱস্থাৰ প্ৰতীক নাইবা প্ৰতিভূ ৰূপে দেখা দিয়ে। উদাহৰণ স্বৰূপে মেৰেডিথৰ 'ডায়েনা অব দি ক্ৰচৱেজ' (Diana of the Cross-ways) উপন্যাসৰ নায়িকা ডায়েনা-চৰিত্ৰটো এহাতে যেনেকৈ এগৰাকী বুদ্ধিমতী, ব্যক্তিত্ব-গৰ্বিতা, ৰূপৱতী নাৰী, আন-ফালে এই চৰিত্ৰৰ যোগেদি Earth-mother তত্ত্বটি প্ৰকাশ হৈছে। স্কেণ্ডানেভিয়াৰ প্ৰসিদ্ধ লিখক নাট্-হামচনৰ Growth of the Soil'ৰ নায়ক-নায়িকা আইজাক আৰু ইঙ্গাৰ যেন সৃষ্টিৰ পতনকাৰী আডাম আৰু ইভ। ফৰাচী ঔপন্যাসিক আন্দ্ৰেঁ জিদৰ 'থিচিউচ' উপন্যাসৰ নায়ক থিচিউচ আৰু অন্যতম চৰিত্ৰ ইডিপাচ্—দুটা বিভিন্ন ভাৱাদৰ্শৰ প্ৰতীক।

এইচ্ লৰেঞ্চৰ 'Sons and Lovers'তো ফ্ৰয়েডীয় ইডিপাচ প্লেক্চ প্ৰয়োগ হোৱা দেখা পাওঁ। অৱশ্যে এই উপন্যাস লিখাৰ গতে তেওঁ ফ্ৰয়েডীয় যৌনতত্ত্ব পঢ়া নাছিল। জেমচ্ জয়েচৰ প্ৰসিদ্ধ উপন্যাস উলিচিচ'ৰ নায়ক ব্লুম, ষ্টিফেন ডেডলাচ আৰু মেৰিয়ান ট্ৰয়ৰপৰা ্যাগামী ইউলিচিচ, পুতেক টেলিমেকাচ্ আৰু পত্নী পেনীলোপৰ বিংশ াব্দীৰ অবক্ষয়িত (decadent) প্ৰতিৰূপ। ইথাকাৰ বীৰ ৰজা ইউলিচচ্ ট্ৰয় ৰ জয় কৰি সাগৰত দিশহাৰা হৈ নানা দেশ ভ্ৰমণ কৰি অৱশেষত তৃভূমি ইথাকাত উপস্থিত হৈ সাধ্বী পত্নী পেনীলোপ আৰু পুত্ৰ লিমেকাচৰ লগত মিলিত হৈছিল। বিংশ শতকীয় আইৰিচ ইহুদী ৰ ৰাতিপুৱাৰ পৰা আৰম্ভ কৰি মাংসৰ দোকান, খবৰ কাগজৰ অফিচ, াইব্ৰেৰী, ৰেষ্টোঁৰা, শৱযাত্ৰা, যুৱতী-অনুসৰণত ঘূৰি ফুৰি শেষ নিশা তওঁৰ ব্যভিচাৰিণী পত্নীৰ লগত শুই আছেহি। আদৰ্শ বিহীন অৱক্ষয়িত ৰ্জোৱা শ্ৰেণীৰ বিকাৰগ্ৰস্ত ব্যক্তিত্বৰ প্ৰতীক নায়ক ব্লুম। এই উপন্যাসৰ ায়ক ব্লুম বিশেষ সময়ৰ, বিশেষ গোষ্ঠীৰ প্ৰতীক। হেমলেট্, ৰচ্-লনিকভ্ বা ভ্ৰনস্কিৰ দৰে স্বকীয় বা একক ব্যক্তিত্বৰ (individual ersonality) পৰিচয় ব্লুমে নিদিয়ে। এই একে পৰ্য্যায়ৰে ভাজিনিয়া লফৰ 'মিচেচ ডালাৱে' 'ডি ৱেভচ্', 'টুডি লাইট্ হাউচ' আদি উপন্যাসত আমি নায়ক-নায়িকাৰ বহিৰ্মুখী ৰূপটো নেপাওঁ। এইবোৰ উপন্যাসত নায়ক বা নায়িকাৰ বহিঘটনাৰ অন্তৰালত আভ্যন্তৰীণ অভিজ্ঞতা (inner experience) বা সমকালিক অন্তৰ্বহিঃ অভিজ্ঞতা (simultaneity of experience) প্ৰকাশ কৰা হৈছে। প্ৰাচীনপন্থী উপন্যাসৰ পৰা প্লট আৰু চৰিত্ৰ সম্পৰ্কে যি ধাৰণা হয়, এই উপন্যাসৰাজীয়ে তাৰ আমূল পৰিবৰ্ত্তন ঘটাইছে বুলি কব পাৰি। অৱশ্যে ভাজিনিয়া উলফৰ নায়ক-নায়িকাত প্ৰতীকতা বিশেষ নাই, উপস্থাপন ৰীতিত হে প্ৰতীকতা লক্ষ্য কৰা যায়। 'ইউলিচচ্', 'মিচেচ ডালাৱে' আদি উপন্যাসত বহুদিন ব্যাপী ঘটনাৰ ব্যাপক বিৱৰণ নাই, এদিনৰ ঘটনাৱলীৰ মাজতে নায়ক-নায়িকাৰ আভ্যন্তৰীণ জগতখনৰ এটি সম্যক পৰিচয় দিছে ই যেনিবা বিন্দুত সিন্ধুৰ প্ৰকাশ। ফ্ৰান্সৰ ঔপন্যাসিক মৰিয়কৰ উপন্যাসৰাজিত (A kiss for a

Leper, The Desert of Love, The Enemy) একোজন নিৰ্বা নায়কক পাওঁ; তেওঁ সদায় উৎপীড়িত, victim। এই নায়ক খৃষ্টীয় ধৰ্ম বিশেষকৈ জেনচেনিষ্ট শাখাই বিশ্বাস কৰা lambৰ প্ৰতীক। জেনচেনিষ্ট সকল মানুহৰ original sin ত বিশ্বাসকাৰী। ঈশ্বৰৰ কৰুণাই শেষত উদ্ধা কৰিব বুলি বিশ্বাস কৰে। কাৰণ ঈশ্বৰ shepherd, মানৱ lamb।

বৰ্ত্তমান জগতত আদৰ্শবিহীনতা, ভোগসৰ্ব্বস্বতা, নীতিহীনতা, বৈষম যৌনবিকাৰ আৰু তথাকথিত সভ্য মানুহৰ অন্তসাৰশূন্যতা প্ৰদৰ্শন কৰিব কাৰণে একশ্ৰেণীৰ নায়ক-নায়িকা সৃষ্টি কৰিছে। এইবোৰ নায়ক-নায়িক লিখকৰ ব্যঙ্গ-বিদ্বেষ, মানৱ সমাজৰ প্ৰতি আস্থাহীনতা প্ৰকাশ কৰা মাধ্যম ৰূপে নিয়োজিত হৈছে। হাক্সলীৰ উপন্যাসৰাজীৰ নায়ক-নায়িকা আৰু চৰিত্ৰাৱলীক এনে উদ্দেশ্যেই সৃষ্টি কৰা যেন অনুভৱ হয়। হাক্সলী নায়ক-নায়িকা তেওঁৰ ভাৱাদৰ্শৰ সূক্ষ্ম সূতাডালেৰে টানি অভিনয় কৰো পুতলা যেন ধাৰণা হয়। এই কাৰণে টাইপ চৰিত্ৰৰ প্ৰাধান্য তেওঁ উপন্যাসত দেখা যায়। প্ৰাণস্পৰ্শী ব্যক্তিস্বাতন্ত্ৰ্যৰ দ্বাৰা উজ্জ্বল, জীৱনৰস সিক্ত মানৱ-মানৱী চিত্ৰণ কৰিবলৈ প্ৰয়াস কৰা যেন বোধ নহয়; তে বিচাৰিছে ape নাইবা saintক। আমেৰিকাৰ অৰ্থনৈতিক আ সামাজিক বৈষম্যৰ ৰূপদানকাৰী আপটন্ চিনক্লেয়াৰৰ 'বেবিট', 'মেইন ষ্ট্ৰী আদি উপন্যাস আমেৰিকাৰ ধনসৰ্ব্বস্ব সভ্যতাৰ নিখুঁত চিত্ৰ। ইয়াৰ নায়ক নায়িকা, বিশেষকৈ বেবিট চৰিত্ৰ ব্যৱসায়ী শ্ৰেণীৰ প্ৰতিভূ।

কোনো কোনো উপন্যাসৰ নায়ক-নায়িকা ঔপন্যাসিকৰ ব্যক্তিগত জীৱনস্মৃতিৰ প্ৰতিবিম্ব বা প্ৰতিফলন। সকলো সৃষ্টি-ধৰ্মী ৰচনাতে লিখকৰ ব্যক্তিত্বৰ ছাপ থাকিবই। কিন্তু আত্ম-জীৱনস্মৃতিৰে পৰিপু আৰু নিজৰ জীৱনকে সাহিত্যৰ চিত্ৰ-ফলকত বৰ্ণৰঞ্জিত ৰূপত প্ৰকাশ কৰাৰ প্ৰয়াস কোনো কোনো লিখকৰ উপন্যাসত দেখা পাওঁ। চমাৰচেট মমৰ 'অন হিউমেন বণ্ডেজ'ৰ নায়ক ফিলিপ কাৰে, ফ্ৰান্সৰ ঔপন্যাসিক মাৰ্চাল প্ৰুষ্টৰ Remembrance of Things Past ৰ বক্তা বা নায়ক মাৰ্চালৰ জীৱনৰ আদিছোৱা প্ৰুষ্টৰে জীৱনৰ আদি ছোৱাৰে শিল্পৰূপ ৰোমাঁ ৰোলাৰ জঁা খ্ৰীষ্টফ, আমেৰিকাৰ বিখ্যাত কথাশিল্পী টমাছ্ উলফৰ

ook Homeward Angel ৰ নায়ক-চৰিত্ৰ লিখকৰ আত্মজীৱনস্মৃতিৰে ত। লৰেঞ্চৰ 'Sons & Lovers' ৰ নায়ক পল-চৰিত্ৰত লৰেঞ্চৰ ক্তিগত জীৱনৰ এটি দিশ প্ৰতিফলিত হৈছে বুলি সমালোচকসকলে ভাবে। নকৈ দেখা যায় কিছুমান নায়ক বা নায়িকা লিখকৰে জীৱনৰ বা ৰিত্ৰৰ প্ৰতিভূ।

উপৰোক্ত নায়ক শ্ৰেণীৰ পৰা অলপ পৃথক আৰু এক শ্ৰেণীৰ নায়ক মি পাওঁ। এই শ্ৰেণীৰ নায়ক সৃষ্টি হৈছে ঐতিহাসিক ব্যক্তিৰ জীৱনৰ টিত। চমাৰচেট্ মমৰ "মুন এণ্ড ডি চিক্স পেন্স'ৰ নায়ক ষ্ট্ৰিকলেণ্ড খ্যাত চিত্ৰকৰ পল গগাঁৰ (Paul Gaguin) ঔপন্যাসিক ৰূপায়ণ।

তেনেকৈ আৰভিং ষ্টোনৰ 'লাষ্ট ফৰ্ লাইফ'ৰ নায়কজন হ'ল খ্যাত শিল্পী ভিনচেণ্ট গগৰ প্ৰতিকৃতি। আন্দ্ৰে মৰিৰ 'এৰিয়েল', এমিল ড্ উইগৰ 'ক্লিয়পেট্ৰা', 'গেথে' আদি উপন্যাসধৰ্মী জীৱনচৰিত। এই শ্ৰেণী ৱনী উপন্যাসৰ লগত মমৰ "মুন এণ্ড চিক্স পেন্স" আৰু ষ্টোনৰ "লাষ্ট ৰ লাইফ'ৰ শিল্পৰীতি আৰু উদ্দেশ্য পৃথক হলেও ঐতিহাসিক ব্যক্তি আৰু কাৰ্য্যকলাপৰ ভেটিত নায়ক-চৰিত্ৰ ৰচনা কৰা বিষয়ত সহধৰ্মিতা ক্ষ্যণীয়। আমাৰ সাহিত্যত এই ধৰণৰ দুটা নতুন প্ৰচেষ্টা উপেক্ষা িবি নোৱাৰি। প্ৰথিতযশা শিল্পী আব্দুল মালিকৰ 'ৰূপতীৰ্থৰ যাত্ৰী' পকোঁৱৰ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ জীৱনৰ শিল্পীসুলভ আলেখ্য। পদ্ম বৰকটকীৰ কোনো খেদ নাই'ত বৰবজা ফুলেশ্বৰীক নতুন দৃষ্টিৰে ৰূপায়ণ কৰাৰ প্ৰচেষ্টাও এই প্ৰসঙ্গত উল্লেখযোগ্য। এইখিনিতে এটা প্ৰশ্ন হব পাৰে—ঐতিহাসিক উপন্যাসসমূহত ঐতিহাসিক ব্যক্তিৰ ৰূপায়ণ নাই জানো? ঐতিহাসিক উপন্যাস ঘটনা বা কাহিনীপ্ৰধান, বিশেষ চৰিত্ৰৰ আলেখ্য সি নহয়। বহুক্ষেত্ৰত সি ৰোমাঞ্চধৰ্মী নহৈ নোৱাৰে, গতিকে বিশ্লেষণাত্মক বাস্তৱধৰ্মী ৰূপায়ণ তাত প্ৰায়ে নঘটে। বঙ্গ সাহিত্যত 'কেৰি চাহাবৰ মুন্সি'ত নতুন দৃষ্টিৰে ৰচনা কৰা ঐসিহাসিক ব্যক্তিৰ ঔপন্যাসিক জীৱনালেখ্য। এই ধৰণৰ উপন্যাসত নায়কৰ জীৱনৰ মৌলিক কথাখিনি অব্যাহত ৰাখি, পৰিস্থিতিসমূহ নিজাভাৱে সৃষ্টি কৰে আৰু ঐতিহাসিক তথ্যৰ পৰা নোপোৱা দিশসমূহ নিজ কল্পনাৰে পূৰাই লয়।

উপন্যাসৰ ইতিহাসলৈ লক্ষ্য কৰিলে সমাজৰ কোন স্তৰৰ নৰ-নাৰীয়ে নায়ক-নায়িকাৰ আসন অধিক পৰিমাণে অলংকৃত কৰা দেখা যায়? আমি আগতেই উল্লেখ কৰি আহিছোঁ যে বুর্জোৱা বা ব্যৱসায়িক শ্রেণীৰ অভ্যুত্থানৰ লগে লগেহে উপন্যাসৰ জন্ম হৈছে। নাগৰিক মধ্যবিত্ত শ্রেণীৰ প্রতিপত্তিয়ে উপন্যাসৰ প্রতিষ্ঠাত সহায় কৰিছে। ফিউডেল্ বা সামন্ত যুগত জমিদাৰ বা অভিজাত শ্রেণীৰ প্রাধান্য আছিল। সেই যুগৰ প্রতিনিধি হ'ল ৰোমাঞ্চসমূহ, য'ত ৰজা, জমিদাৰ, বেৰণ নাইটসকলে নায়ক-নায়িকাৰ স্থান লাভ কৰিছিল। কিন্তু প্রকৃত উপন্যাসৰ বিকাশৰ লগে লগে ব্যৱসায়ী নাইবা মধ্যবিত্ত বুদ্ধিজীৱী শ্রেণীয়ে সেই ঠাই অধিকাৰ কৰে। ঐতিহাসিক উপন্যাসৰ বাহিৰে সৰহভাগ উপন্যাসতে এই বুর্জোৱা শ্রেণীয়ে উপন্যাসৰ চৰিত্রাৱলীৰ আসন অধিকাৰ কৰি বহিল। এই প্রসঙ্গত আমি মনত ৰাখিব লাগিব যে উপন্যাসৰ প্রসাৰ আৰু প্রতিপত্তিত মধ্যবিত্ত শ্রেণীৰ অৰিহণা বেছি, কাৰণ সৰহ ভাগ লিখক আৰু পাঠক এই শ্রেণীৰ অন্তর্ভুক্ত। হার্ডিকে প্রমুখ্য কৰি সৰহভাগ ইংৰাজ ঔপন্যাসিকৰ নায়ক নায়িকা মধ্যবিত্ত শ্রেণীৰ। অৱশ্যে বেৰণ, মাৰ্কুইচ আদি চৰিত্র যে একেবাৰে উপন্যাসৰ পৃষ্ঠাৰ পৰা নির্ব্বাসিত হৈছে সেই কথা কব নোৱাৰি। ৰোমান্তিক আন্দোলনৰ ফলত লিখকসকলে চহা-কৃষক বা নিম্নবিত্ত শ্রেণীৰ সাধাৰণ নৰ-নাৰীৰ প্রতিও দৃষ্টি নিক্ষেপ কৰিছিল। ৰিছার্ডচনৰ নায়িকা 'পামেলা'ই ইয়াৰ নিদর্শন। পামেলা পৰিচাৰিকা পর্য্যায়ৰ যুৱতী। সাধাৰণ নৰ-নাৰীৰ প্রতি সহানুভূতিশীল দৃষ্টি আৰু সিহঁতৰ সুখ-দুখ ৰূপায়িত কৰাৰ চেষ্টা ডিকেন্সৰ উপন্যাসত পোৱা যায়। জর্জ ইলিয়টৰ নায়ক এডাম বিড সাধাৰণ বা নিম্ন শ্রেণীৰ লোক। কিন্তু ইংলণ্ডতকৈ ইউৰোপৰ উপন্যাসতহে কৃষক-বনুৱা শ্রেণীয়ে স্বাগত সম্ভাষণ লাভ কৰিলে। জোলাৰ 'জাৰমিনেল', নুট হামচনৰ 'গ্ৰ'থ অব ডি চইল', 'হাঙ্গাৰ' আৰু ৰুছিয়াৰ গগোলৰ 'Dead soul,' তুর্গেনেভৰ 'ভাৰজিন্ চইল', গর্কিৰ 'মাদাৰ' আদি লিখকসকলৰ ৰচনাত কৃষক-বনুৱা আৰু ভূমিদাসক (serf) উপন্যাসৰ প্রধান স্থান দি সাহিত্যত প্রলিটেৰিয়েটৰ মর্য্যাদা স্থাপন কৰিলে। ৰুছ বিপ্লৱৰ পাছত অৱশ্যে কমিউনিষ্ট দেশসমূহত কৃষক-বনুৱাৰ সাহিত্যত স্থা

ধিকাৰিক হৈ পৰিল। আনকি গণিকায়ো নায়কৰ স্থান অধিকাৰ কৰা দেখা যায়। ফ্রেন্স লিখক গঁকুৰৰ Woman of Paris, ইটালীয় মোৰাভিয়াৰ Woman 'Rome', জোলাৰ Nana গণিকাজীৱনৰ কুখ্যাত বা বিখ্যাত বিষয়েই বোলক) চিত্র।

অসমীয়া সমাজ প্রধানকৈ নিম্ন-মধ্যবিত্ত শ্রেণীৰ সমাজ। ইয়াত হে লাহে নাগৰিক জীৱন গঢ়ি উঠিছে যদিও নাগৰিক জীৱন আৰু গ্রাম্য জীৱনৰ মাজত বিৰাট প্রাচীৰ গঢ়ি উঠা নাই। নগৰত বাস কৰা লোকসকলো এখন ভৰি গাঁৱত থাকে। আনহাতে তথা-কথিত অভিজাত শ্রেণী বা ন্দেশৰ জমিদাৰ শ্রেণীৰ দৰে ধনী সম্প্রদায়ো ইয়াত নাই। গতিকে অসমীয়া উপন্যাসত নাগৰিক আৰু গ্রামীন জীৱনৰ চিত্র সমভাৱেই ৰূপায়িত হৈছে। বৰদলৈৰ উপন্যাসৰাজী ঐতিহাসিক হলেও নায়ক নায়িকাসমূহ গাঁৱৰ ডেকা-গাভৰু। বর্ত্তমান জীৱিত লিখকসকলৰ ভিতৰত দীননাথ শর্ম্মাৰ 'নদাই' আব্দুল মালিকৰ 'সুৰুজমুখীৰ স্বপ্ন', ঘন গগৈৰ 'কৃষকৰ নাতি,' 'সোণৰ ভাল,' 'ভূমিচম্পা', হিতেশ ডেকাৰ 'এয়েতো জীৱন' বীৰেন্দ্ৰকুমাৰ ভট্টাচাৰ্য্যৰ 'আই' আদি বহুতো উপন্যাসৰ নায়ক-নায়িকা গাঁৱলীয়া কৃষক জীৱনৰ পৰা বুটলি লোৱা। আকৌ কিছুমানত কৃষি আৰু নাগৰিক জীৱনৰ চিত্র গালগিকৈ পোৱা যায়। সম্পূর্ণ নাগৰিক জীৱনৰ ভেটিত যিবোৰ উপন্যাস ৰচিত হৈছে তাৰে এচামত যৌন-জীৱনেই প্রধান হৈ পৰিছে। এইবোৰ উপন্যাসৰ নায়ক-নায়িকা আধুনিক শিক্ষাপ্রাপ্ত নগৰীয়া ডেকা-গাভৰু। যৌন তৃপ্তি লাভ কৰাৰ বাহিৰে তেওঁলোকৰ জীৱনত যেন আন কোনো উদ্দেশ্যই নাই। অৱশ্যে নগ্ন যৌনচিত্র আৰু যৌন লালসাত ঘটনাৰ সত্যতা থাকিব পাৰে, কিন্তু তাত প্রকৃত সত্যতা নাই, সি ভুৱা বা নকল সত্যতা। সাহিত্য বা শিল্প-সৃষ্টিৰ অন্তৰালত যদি সৎ আদর্শ বা উদ্দেশ্য নাথাকে তেন্তে তেনে সাহিত্য পগীয়া তৰাৰ দাৰে ক্ষণস্থায়ী; জ্যোতিষ্কৰ আলোক তাত নাই। এনে নগ্ন সাহিত্যই আমাৰ নতুন পাঠক শ্রেণীৰ ৰুচি বিকৃত কৰাৰ বাহিৰে আন একো কৰিব নোৱাৰে।

এইখিনিতে আমাৰ প্রতিষ্ঠাৱান ঔপন্যাসিক দুজন মানৱ নায়ক-নায়িকাৰ সামান্য পৰিচয় দিয়া অবান্তৰ নহব। দৈৱচন্দ্র তালুকদাৰ, হিতেশ

ডেকা—এই দুজনৰ নায়কসমূহ আধুনিক শিক্ষাপ্রাপ্ত বিপ্লৱী বা আদর্শবাদী যুৱক, নায়িকাসমূহ গাঁৱৰ যুৱতী। দীননাথ শর্ম্মাৰ নদাইৰ বাহিৰে বাকী কেইখন উপন্যাসৰ নায়ক-নায়িকা আধুনিক শিক্ষাপ্রাপ্ত যুৱক-যুৱতী। চৈয়দ আব্দুল মালিকৰ নায়কসমূহ শিক্ষিত, দৰদী বা সহানুভূতিশীল যুৱক, নায়িকা সাধাৰণতে বকবাণিত গজা সুৰভিত ফুল। অৱশ্যে "সূৰুজমুখীৰ স্বপ্নত" তাৰ ব্যতিক্রম ঘটিছে। পদ্ম বৰকটকীৰ নায়ক-নায়িকা যৌন-বিকাৰগ্রস্ত নগৰৰ নীতিহীন নৰ-নাৰী। বীণা বৰুৱা আৰু বীৰেন্দ্র ভট্টাচাৰ্য্যৰ উপন্যাসৰ নায়ক-নায়িকা বিভিন্ন মৰ্য্যাদাৰ। চন্দ্র প্রসাদ শইকীয়াৰ নায়ক-নায়িকা নগৰৰ মাৰ্জ্জিত ৰুচিৰ শিক্ষিত যুৱক-যুৱতী। এনেকৈ দেখা যায় যে অসমীয়া সমাজ যিহেতুকে মধ্যবিত্ত আৰু নিম্ন মধ্যবিত্ত শ্রেণীৰেই সমষ্টি, সেই কাৰণে উপন্যাসত এই দুই শ্রেণীৰ অন্তর্ভুক্ত নায়ক-নায়িকাৰ প্ৰাধান্য পাওঁ।

নায়ক-নায়িকাৰ প্রকৃতি আৰু পৰিণতি কেনে হয় সেইটো নির্ভৰ কৰে ঔপন্যাসিক দৃষ্টিভঙ্গী আৰু উদ্দেশ্যৰ ওপৰত। ঔপন্যাসিক যদি নিৰাশাবাদী (pessimist) হয়, তেওঁ যদি "Happiness is an occasional episode in a general drama of pain" বুলি দুঃখবাদী হৈ পৰে, তেন্তে স্বাভাৱিকতে তেনে লিখকৰ ট্ৰেজেডি-সৃষ্টিৰ প্ৰতি অধিক প্রৱণতা প্রকাশ পাব। গতিকে ট্ৰেজিক পৰিণতিৰ ফালে দৃষ্টি ৰাখিয়েই লিখকে নায়ক-নায়িকাক গঢ় দিব। দৰাচলতে কমেডি বা সুখাৱহ উপন্যাসৰ নায়ক-নায়িকা আৰু শোকাৱহ উপন্যাসৰ নায়ক-নায়িকাৰ গঠন আৰু প্রকৃতি একে হব নোৱাৰে। গতিকে আৰম্ভণীতে ঔপন্যাসিকে কাহিনীৰ পৰিণতি সম্পর্কে সচেতন হৈ তাৰ উপযোগী চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰে। শোকাৱহ উপন্যাসৰ লিখকে দুর্লঙ্ঘ্য প্রতিকূল অৱস্থা বা দুৰ্জ্জেয় প্রভাৱৰ উপৰিও নায়ক-নায়িকাৰ ধাতুত শোকাৱহ পৰিণতিৰ বীজ উপ্ত কৰি দিয়ে। এই অৰ্থতে character is destiny বুলি কোৱা হয়। হাৰ্ডিৰ জুড্ ডি অব্ স্কিয়ৰ, টেছ্, হেনছাৰ্ড, নাইবা ফ্লোৰাৰ মেডাম বভেৰি, টলষ্টয়ৰ আনা কেৰেনিনাৰ জীৱনৰ শোকাৱহ পৰিণতি বাহ্যিক প্রতিকূল অৱস্থাৰে কেৱল ফল নহয়, তেওঁলোকৰ চৰিত্ৰতে তাৰ বীজ নিহিত আছে।

কৌ যদি ঔপন্যাসিক জীৱনৰ প্রতি আস্থাশীল হয়, জীৱনৰ ্যকৰোজ্জ্বল দিশটোত যদি তেওঁৰ দৃষ্টি নিবদ্ধ হয়, জীৱন ৰু জগতত তেওঁ যদি সংহতি (harmony) দেখা পায় তেন্তে ওঁৰ কাহিনীয়ে জীৱনৰ এটি সুখাৱহ ৰূপ দাঙি নধৰি নাথাকে ৰু নায়ক-নায়িকাকো সেই ৰূপে চিত্রিত কৰে। নায়ক-নায়িকাৰ চৰিত্ৰত টী থাকিব পাৰে কিন্তু সেই ত্রুটী সংশোধনৰ বাহিৰ নহয়, প্রতিকূল পৰি-িতিও অলঙ্ঘনীয় নহয়। উদাহৰণ স্বৰূপে, ঔপন্যাসিকা জেন্ অষ্টেনৰ পন্যাসষষ্ঠকৰ কাহিনী আৰু নায়ক-নায়িকালৈ আঙুলিয়াব াৰি। লিখিকাই সুস্থ, সবল আশাবাদী দৃষ্টিৰে জীৱনক হজ ভাবে গ্রহণ কৰিছিল আৰু সেইকাৰণে নায়ক-নায়িকাৰ চৰিত্ৰত ই-এটা ত্রুটী প্রদর্শন কৰিলেও অৱশেষত সেই ত্রুটীৰ সংশোধন টাইছে আৰু পাৰিবাৰিক জীৱনৰ দুর্দিন অতিক্রম কৰাই মিলন-মধুৰ িবিবেশত তেওঁলোকৰ সংযোগ ঘটাইছে।

কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত লিখকৰ নীতিবোধেও চৰিত্ৰৰ পৰিণতি নির্ণয় কৰে। নীতিবোধৰ প্রভাৱতে টলষ্টয়ে আনা কেৰেনিনাক আত্ম-ত্যা কৰাইছে, ডষ্টয়েভস্কিৰ ৰচকলনিকভে প্ৰায়শ্চিত্ত কৰাইছে, বঙ্কিম চন্দ্রই ৰোহিণীক হত্যা আৰু কুন্দনন্দিনীক বিষপান কৰাইছে। পাপ আৰু পুণ্যৰ গতানুগতিক ধাৰণাই বহু ঔপন্যাসিকৰ দৃষ্টি বিভ্ৰম ঘটাই নায়ক-নায়িকাৰ শৈল্পিক অপমৃত্যু অনাও দেখা যায়।

আকৌ যদি ঔপন্যাসিক cynic হয়, মানুহৰ ওপৰত তেওঁ আস্থা হেৰুৱায়, সমাজ আৰু ৰাষ্ট্র ব্যৱস্থাত অসন্তুষ্ট হয়, আৰু তেওঁ অৱজ্ঞা আৰু ঘৃণাৰে এই সকলোবোৰ চায়— তেন্তে তেনে লিখকে যি কাহিনী সৃষ্টি কৰিব সি সাধাৰণতে হব ব্যঙ্গধর্মী নাইবা তীব্র সমালোচনামূলক। এনে কাহিনীৰ নায়ক-নায়িকাও ব্যঙ্গৰ বাহক নহৈ নোৱাৰে। ছুইফট, চাৰভেণ্টিচ্, ভল্টেয়াৰৰ কথা বাদ দিও আন বহুতো ঔপন্যাসিকৰ নায়ক-নায়িকা ব্যঙ্গৰ উদ্দেশ্যই সৃষ্টি হৈছে। হাক্সলেৰ After many a Summer dies the Swan, Those, Barren Leaves, Ape and Essence ৰ চৰিত্ৰাৱলীলৈ এই প্রসঙ্গত আঙুলিয়াই দিব

পাৰি। অষ্টাদশ শতিকাৰ ঔপন্যাসিক ফিল্ডিঙৰ 'জোনাথান্ ৱাইল্ড' 'জোছেফ এন্দ্ৰুজ' আদি উপন্যাসৰ নায়ক-নায়িকাও ব্যঙ্গধৰ্মী। 'জোনাথান্ ৱাইল্ড'ত মহত্বৰ মিথ্যা ধাৰণাক বিদ্ৰূপ কৰিছে জোনাথান্ চৰিত্ৰৰ যোগেদি। গোগলৰ Dead Soul ৰ নায়ক চিচিকোভ চৰিত্ৰও এনে পৰ্য্যায়ৰ।

সৰ্ব্বশেষত উপন্যাসত নায়ক-নায়িকাই কেনেকৈ আত্ম প্ৰকাশ কৰে সেই বিষয়ে সামান্য আলোচনাৰ দ্বাৰা প্ৰবন্ধৰ সামৰণি মৰা যাওক। কাহিনীৰ চৰিত্ৰাৱলী প্ৰধানকৈ তিনি ধৰণে প্ৰকাশ পায়। (১) ঔপন্যাসিকে সৰ্ব্বজ্ঞৰ সাজ-পাৰ পৰিধান কৰি কাহিনীত অংশ গ্ৰহণ কৰা চৰিত্ৰবিলাকৰ বেহৰূপ প্ৰদৰ্শন কৰে। তেওঁ যেন এডোখৰ সুবিধাজনক ঠাইত থিয় হৈ নায়ক-নায়িকা বা আন চৰিত্ৰৰ সকলো কথা লক্ষ্য কৰি থাকে আৰু ধৃতৰাষ্ট্ৰৰূপী পাঠকক সঞ্জয়ৰ দৰে সিহঁতৰ জীৱনযুদ্ধৰ বিবৰণ দি যায় আৰু প্ৰয়োজন অনুসৰি মন্তব্যও দিয়ে। এনে প্ৰকাশন ৰীতিত লিখকে প্ৰত্যেক চৰিত্ৰৰ প্ৰতি দৃষ্টি ৰাখিব লগা হয় আৰু সকলোৰে মনৰ ভাব আৰু কাৰ্য্যকলাপৰ লগতো পৰিচয় ৰাখিব লগা হয়। ঔপন্যাসিকে তৃতীয় পুৰুষত কাহিনী বৰ্ণনা কৰিবলৈ গলে বহুখিনি সুবিধা যেনেকৈ ভোগ কৰে, তেনেকৈ দুটা এটা অসুবিধাৰো সন্মুখীন হব লগা হয়। তেওঁ এহাতে যেনেকৈ সকলো চৰিত্ৰক সকলো অৱস্থাতে দৰ্শন কৰা আৰু সিবোৰৰ ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়া লক্ষ্য কৰাৰ সুবিধা লয়, আনহাতে তেনেকৈ সকলো চৰিত্ৰাৱলীৰ ওপৰত দৃষ্টি ৰাখিবলৈ যাওঁতে প্ৰধান নায়ক বা নায়িকা কিছু পৰিমাণে উপেক্ষিত হোৱাৰ সম্ভাৱনা নথকা নহয়। বহু উপন্যাসত সেই কাৰণে নায়ক-নায়িকা কিছু নিষ্প্ৰভ হৈ যোৱা দেখা যায়। আমাৰ বৰদলৈৰ উপন্যাসত লক্ষীকান্ত আৰু মনোমতী চৰিত্ৰই এই কাৰণেই প্ৰাধান্য লাভ কৰিব পৰা নাই। 'ৰঙ্গিলী' উপন্যাসতো শান্তিৰাম-পদুমী, বিচিত্ৰী-মনাই, জয়ৰাম-কেতেকী আৰু ৰঙ্গিলী-সতৰামৰ প্ৰণয় কথা সমান্তৰাল ভাবে আগবঢ়াই নিয়াত নায়িকা হিচাবে ৰঙ্গিলীয়ে যেনে প্ৰাধান্য পাব লাগিছিল সিমান পোৱা নাই। স্কটৰ

ব্ৰাইড অৱ লেমাৰমুৰ'ৰ নায়ক-নায়িকাৰ প্ৰাধান্যও কিছু পৰিমাণে খৰ্ব্ব হৈছে প্ৰাসঙ্গিক চৰিত্ৰ আৰু কাৰ্য্যাৱলীৰ প্ৰতি অধিক দৃষ্টি ৰখাৰ ফলত। দ্বিতীয়তে, পোনে পোনেই নায়ক-নায়িকাৰ লগত পাঠকৰ সংযোগ নঘটে, বৰ্ণনাকাৰী ঔপন্যাসিকৰ মধ্যস্থতাৰ যোগেদিহে পাঠকৰ লগত সম্পৰ্ক গঢ়ি উঠে। ফলত নায়ক-নায়িকা আৰু আন চৰিত্ৰৰো ভাব আৰু কাৰ্য্য পৰ্য্যাপ্ত ভাবে প্ৰত্যয়শীল হৈ নুঠাৰ সম্ভাৱনা থাকে। তৃতীয় ব্যক্তিৰ বিশ্লেষণ আৰু টীকা মন্তব্যৰ মাজেদি নাচাই পোনে পোনেই নায়ক-নায়িকাক চাবলৈ আৰু বিচাৰ কৰিবলৈ পালে পাঠক সহজে প্ৰত্যয় যোৱাৰ সম্ভাৱনা থাকে। এই অসুবিধা দূৰ কৰিবলৈ অৱশ্যে প্ৰায় সৰহ ভাগ ঔপন্যাসিকেই কাহিনীৰ মাজে মাজে নাটকীয় ৰীতি প্ৰয়োগ কৰে, কেৱল বৰ্ণনাত্মক চিত্ৰৰ ওপৰতে নিৰ্ভৰ কৰি ক্ষান্ত নাথাকে। নায়ক-নায়িকাৰ সংলাপ আৰু উক্তি আৰু চিন্তা ভাবনাৰ পোনপটীয়া ৰূপ একোটি দাঙি ধৰি পাঠকৰ সন্মুখত সিহঁতক উপস্থিত কৰে। ইংৰাজ লিখিকা জেন অষ্টেনে এনে নাটকীয় ৰীতি তেওঁৰ উপন্যাসৰাজীত বহুল ভাবে প্ৰয়োগ কৰিছে। তেওঁৰ নায়ক-নায়িকা আৰু আন চৰিত্ৰাৱলীৰ সম্পৰ্কে কোৱা হয় "Instead of telling us what her characters are and what they feel, she presents the people and they reveal themselves' এই নাটকীয় ৰীতি কম বেছি পৰিমাণে সকলো ঔপন্যাসিকেই প্ৰয়োগ কৰি আহিছে। আমাৰ গোহাঞি বৰুৱাৰ 'ভানুমতী', 'লাহৰী' আৰু বেজবৰুৱাৰ 'পদুম কুঁৱৰীত' ইয়াৰ প্ৰয়োগ নাই বুলিলেও হয়, বৰদলৈয়ে নায়ক-নায়িকাৰ সংলাপ উদ্ধৃত কৰি ঠায়ে ঠায়ে নাটকীয় কৰিবলৈ অলপ চেষ্টা কৰা দেখা যায়। আধুনিক উপন্যাসৰাজিত অৱশ্যে এই ৰীতিৰ প্ৰয়োগ যথেষ্ট বৃদ্ধি পাইছে।

(২) ঔপন্যাসিকৰ চৰিত্ৰ-প্ৰকাশৰ দ্বিতীয় উপায় হ'ল আত্ম-বিবৃতিমূলক প্ৰকাশন ৰীতি। কাহিনী কওঁতাই, তৃতীয় পুৰুষ নহৈ, উত্তম পুৰুষৰ স্থান অধিকাৰ কৰি কাহিনী বৰ্ণাই যায়। বক্তা বা কাহিনী কওঁতা যদি নায়ক বা নায়িকা হয়, তেন্তে তেওঁৰ স্বকীয়

ভাব-চিন্তা, বিভিন্ন অৱস্থাত সৃষ্টি হোৱা মনৰ ক্রিয়াপ্রতিক্রিয়া আৰু কার্য্যকলাপ সুন্দৰকৈ প্রকাশ কৰিবলৈ এই ৰীতিত সুবিধা পায়। তদুপৰি, কাহিনী বা ঘটনাৰ লগত প্রত্যক্ষভাবে জড়িত নথকা তৃতীয় এজন ব্যক্তিয়ে দিয়া বিৱৰণতকৈ প্রত্যক্ষভাবে ঘটনাৰ লগত সংশ্লিষ্ট থকা ব্যক্তিৰ বিৱৰণ অধিক প্রত্যয়শীল, কাৰণ ইয়াত পাঠক আৰু নায়ক-নায়িকাৰ মাজত তৃতীয় ব্যক্তি নেথাকে। কিন্তু এই ৰীতিত সুবিধাৰ সমানেই অসুবিধাও আছে। এই ৰীতিত বক্তা নায়ক বা নায়িকাই পাঠকৰ সমস্ত আকর্ষণ কাঢ়ি নিয়ে, তেৱেঁই আকর্ষণৰ কেন্দ্র হৈ পৰে আৰু তেওঁৰ দৃষ্টিৰেই পাঠকে অন্য চৰিত্রৰ কার্য্য-কলাপ চাব লগা হয়। সর্ব্বজ্ঞ ঔপন্যাসিকৰ দৰে তেওঁ আন চৰিত্রৰ ভাব-চিন্তা বা মানসিক অনুভূতি বিশ্লেষণ কৰাবো সুবিধা নেথাকে। তদুপৰি যিবোৰ চৰিত্রৰ লগত নাইবা যিবোৰ ঘটনাৰ লগত তেওঁৰ সম্পর্ক নেথাকে, সেই চৰিত্র বা ঘটনাৰ প্রকৃত ৰূপ দাঙি ধৰা তেওঁৰ পক্ষে কঠিন হৈ পৰে। সকলোতকৈ অসুবিধা এইটোৰেই যে বক্তাই ঔপন্যাসিকৰ দৰে সকলো চৰিত্র সম্পর্কে নিৰপেক্ষ আৰু পূর্ণাঙ্গ দৃষ্টি পেলাব নোৱাৰে। ফলত তেওঁৰ বিবৰণ একদেশদর্শী হোৱাৰ সম্ভাৱনা বৈ যায়। এনে আত্মবিবৃতিমূলক উপন্যাসত সেই কাৰণে বক্তা বা কওঁতাৰ বাহিৰে আন চৰিত্রবোৰ নিষ্প্রভ হৈ ৰয়। যিবোৰ উপন্যাসত এটা চৰিত্রৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰোপ কৰিব খোজে বা এটা চৰিত্রৰ কার্য্য-কলাপহে প্রধান ৰূপে দেখুৱাব খোজে তেনে উপন্যাসতহে অৱশ্যে এই ৰীতি সফল ভাবে প্রয়োগ হব পাৰে। 'ডেভিদ্ কপাৰফিল্ড', 'ৰবিন্সন ক্রুছো', 'ভাইকাৰ অব্ ৱেকফিল্ড', 'হেন্‌ৰি এছমন্দ', 'জেন আয়াৰ'—এই সকলোবোৰ আত্মবিবৃতিমূলক উপন্যাসতে এটা চৰিত্রই প্রাধান্য লাভ কৰিছে। আমাৰ গোহাঞি বৰুৱাৰ 'ভানুমতী', 'নির্ম্মল-ভকত" এনে উপন্যাস। 'ভানুমতী'ৰ নায়ক চাৰু গোহাঞি নিষ্প্রভ হোৱাৰ প্রধান কাৰণ হ'ল নায়িকাই নিজৰ জীৱন ইয়াত কৈ গৈছে, প্রসঙ্গক্রমেহে বাকীবোৰৰ কথা অৱতাৰণা কৰিছে।

ওপৰৰ ছেদ দুটাত চৰিত্র-প্রকাশৰ দুটা প্রধান ৰীতি উল্লেখ কৰা

হৈছে। এই দুটাৰ যি কোনো এটা অৱলম্বন কৰি, তাৰ ভিতৰতে একাধিক প্রকাশ-কৌশল প্রয়োগ কৰা দেখা যায়। কোনো ক্ষেত্রত স্বয়ং ঔপন্যাসিকে চৰিত্রৰ গুণ দোষ, আৰু মনোবৃত্তিৰ অভিব্যক্তি প্রকাশ কৰে। কোনটো চৰিত্র কেনেকুৱা, লিখকৰ বর্ণনাত প্রকাশ পায়। দ্বিতীয় কৌশল চৰিত্রাৱলীৰ উক্তি আৰু সংলাপ। বার্ত্তালাপৰ দ্বাৰা চৰিত্রৰ মনোবৃত্তি, আচাৰ-বিচাৰ ৰুচি-অভিৰুচি তথা ঘটনাক্রমৰ পৰিচয় পোৱা যায়। কোনো চৰিত্র সম্পর্কে অন্য চৰিত্রৰ অভিমত, মন্তব্যও চৰিত্রৰ স্বৰূপ প্রকাশত সহায় কৰে। কাহিনীৰ সংঘর্ষৰত শক্তিৰ লগত সংশ্লিষ্ট নথকা নিৰপেক্ষ চৰিত্রৰ অভিমত আৰু মন্তব্য এই বিষয়ত বিশেষ কার্য্যকৰী হয়। চৰিত্র-চিত্রনত ঠাই বিশেষে সংকেতৰো সহায় লোৱা হয় পাত্র বা চৰিত্রই কোনো দৃশ্য, ঘটনা বা বস্তুক কেনে দৃষ্টিৰে চায় তাৰপৰা তেওঁৰ মানসিক-প্রৱণতাৰ ইঙ্গিত পোৱা যায়। একোটা দৃশ্য বা ঘটনাকে বিভিন্ন মনোবৃত্তিৰ পাত্রই বিভিন্ন দৃষ্টিৰে চাব আৰু তাৰ পৰাই সেই সেই চৰিত্রৰ ৰুচি-অভিৰুচি, শিক্ষাদীক্ষাদিৰ আভাস পোৱা যায়। পাত্র-পাত্রীৰ বিচাৰ ধাৰাই পাঠকক চৰিত্র অধ্যয়নত সহায় কৰে, মানুহৰ বিচাৰধাৰা বা ৰীতি চাৰিত্রিক বিশেষতাৰ ওপৰত নির্ভৰশীল। যি মানুহৰ যেনে চৰিত্র তেওঁৰ বিচাৰধাৰাও তদনুৰূপ হয়, এজন খুনী বা পতিতৰ বিচাৰৰীতি সৎলোকৰ বিচাৰ ৰীতিৰ লগত সাধাৰণতে নিমিলে। গতিকে পাত্র-পাত্রীৰ ভাব-চিন্তা, বিচাৰ আৰু কার্য্যকলাপৰ লগত সিহঁতৰ বংশগত বৈশিষ্ট্য, শিক্ষাদীক্ষা, পৰিপার্শ্বিকতা, সামাজিক মর্য্যাদা, ব্যৱসায়, সৰুকালৰ অভিজ্ঞতা আদিৰ লগত গভীৰ সম্পর্ক আছে। চৰিত্র প্রকাশত লিখকে এইবোৰৰ সহায় লয়।

চিঠিৰ যোগেদি কাহিনী প্রকাশ কৰাৰ ৰীতিটো ৰিছার্ডচনে প্রৱর্ত্তন কৰে। তেওঁৰ দুয়োখন উপন্যাস 'পামেলা' আৰু 'ক্লেৰিছা' এনে পত্রোপন্যাস, চিঠিবোৰৰ মাজেদি নায়িকা-দ্বয়ৰ মনোজগত, তেওঁলোকৰ কামনা-বাসনা আৰু অন্তর্দ্বন্দ্ব সুন্দৰভাবে প্রকাশ পাইছে। ডক্টৰ জন্‌চনে এই প্রসঙ্গত লেখিছিল—"A man's letters are

only the mirror of his breast, what passes within him is shown undisguished in its natural process." স্মলেট (হাম্ফ্রে ক্লিংকাৰ) ফেনী বার্ণে (এভেলিনা), গেটে (Sorrows of Werther) আদি লেখকেও পত্ৰৰ সহায়ত কাহিনী ৰচনা কৰিছে। এই পত্ৰোপন্যাসত পত্ৰ লিখকৰ ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতা, সুখদুখানুভূতি, আশা-আকাঙ্ক্ষা আৰু পৰিকল্পনা প্ৰকাশ কৰাৰ সুবিধা আছে, কিন্তু এখন উপন্যাসত যেতিয়া সকলো চৰিত্ৰই পত্ৰৰ সহায় লয় তেতিয়া উপস্থাপন ৰীতিটোৱেই কৃত্ৰিম নহৈ নোৱাৰে। তদুপৰি এনে ৰচনা-ৰীতিত action প্ৰদৰ্শন কৰিব নোৱাৰি, নাটকীয় ৰীতিও অৱলম্বন কৰা সম্ভৱ নহয়। পাঠকে প্ৰত্যক্ষ-ভাৱে নায়ক-নায়িকাৰ সংলাপ আৰু কাৰ্য্য দেখা নাপায়, চিঠিৰ যোগেদি সংবাদহে পায়। ৰিছাৰ্ডচনৰ পত্ৰোপন্যাস সম্পৰ্কে সমালোচকে লিখিছিল— "That all his characters seem to have a perfect mania for correspondence, and however busy other-wise, unlimited leisure for it; and that the world in which they live resembles nothing so much as a well-ordered office where everything is transcribed, docketed and filed away for future reference" এই কাৰণেই পত্ৰৰ যোগেদি কাহিনী আগবঢ়াই নিয়া বৰ জনপ্ৰিয় হব নোৱাৰিলে আৰু এনে উপন্যাস সংখ্যাত বৰ কম। অসমীয়াত একমাত্ৰ হলীৰাম ডেকাৰ 'অলকালৈ চিঠিয়ে'ই এনে উপন্যাস, কিন্তু ইয়াৰ কাহিনী আৰু চৰিত্ৰসৃষ্টি বৰ দুৰ্ব্বল। দৰাচলতে এই পদ্ধতিত সবল চৰিত্ৰ আৰু কাহিনী ৰচনা কৰা টান।

কেতিয়াবা ডায়েৰিৰ সহায়তো কাহিনী প্ৰকাশ কৰিবলৈ প্ৰয়াস কৰা দেখা যায়। উল্কি কলিনচ, আৰু হাক্সলিয়ে এনে উপায়, ঠাই-বিশেষে গ্ৰহণ কৰিছে। হাক্সলিয়ে তেওঁৰ 'Point Counterpoint' উপন্যাসত ডায়েৰিৰ অভিনৱ প্ৰয়োগ কৰিছে। অৱশ্যে Point Counterpoint গোটেইখন ডায়েৰিত প্ৰকাশ হোৱা নাই, এটা অংশহে হৈছে। পত্ৰৰ দৰে ডায়েৰিও এটা বিশেষ দৃষ্টিকোণৰ পৰাহে কাৰ্য্যকৰী

সকলো চৰিত্ৰ বা সকলো পৰিস্থিতি প্ৰকাশৰ কাৰণে উপযোগী নহয়। ইয়াত কাহিনীৰ সাৱলীলতা নেথাকে, পৰিৱেশ আৰু পৰিস্থিতিৰ সম্যক চিত্ৰ দাঙি ধৰা কঠিন আৰু নায়ক-নায়িকাৰো গতিশীল, কৰ্ম্ম-চঞ্চল ৰূপ জীৱন্ত হৈ ধৰা নিদিয়ে। অসমীয়া চুটি গল্পত চৈয়দ আবদুল মালিক আৰু দুই এজনে এই ৰীতি প্ৰয়োগ কৰা দেখা পাইছোঁ, উপন্যাসত দেখাৰ সৌভাগ্য ঘটা নাই। এই খিনিতে আমি মনত ৰাখিব লাগিব যে পত্ৰ বা ডায়েৰি আত্মবিবৃতিমূলক নাইবা তৃতীয় ব্যক্তিৰ বৰ্ণনামূলক কাহিনীত অৱস্থাবিশেষে ব্যৱহাৰ কৰিলে অধিক সুফল পোৱা যায়।

সমাপ্ত

॥ গ্ৰন্থপঞ্জী ॥

W. L. Cross : Development of English Novel.

. W. S. Maugham : Great Novelists and Their Novels.

. P. Edgar : The Art of the Novel.

. E. Muir : Crafts of Fiction.

. Sahitya Akademy (Published) Contemporary Indian Literature.

6. . Sen : A short History of Oriya Literature.

7. B. B. Trawick : World Literature, vol. I, II.

8. P. Goswami : Assamese Fiction.

9. Cassel : Encyclopaedia of Literature.

0. J. Lavrin : An Introduction to the Russian Novel.

1. শ্ৰীকুমাৰ বন্দ্যোপাধ্যায় : বাংলা সাহিত্যে উপন্যাসেৰ ধাৰা

2. সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্ম্মা : অসমীয়া সাহিত্যৰ ইতিবৃত্ত

3. ৰামচন্দ্ৰ শুক্লা : হিন্দী সাহিত্য কা ইতিহাস

4. দেৱীপদ ভট্টাচাৰ্য্য : উপন্যাসেৰ কথা

শুদ্ধি পত্ৰ

পৃঃ	শাৰী	অশুদ্ধ	শুদ্ধ
১০	৭	নিখুট	নিখুত
১২	২৬	কৃৰ্ত্তি	কীৰ্ত্তি
১৪	২৮	১৮২৩	১৮২১ (নববাবুবিলাস)
১৫	৮	১৮৬৫	১৮৬৪ (দুৰ্গেশনন্দিনী)
৩৩		সংবাপত্ৰ	সংবাদপত্ৰ
৩৫		Piligrim's Progress	Pilgrim's Progress
১৯৪		আতাৰক্ত অধায়	অতিৰিক্ত অধ্যায়
১৯৫		চিন্তাধাৰাও	চিন্তাধাৰাই
১৯৬	১৬	চৰিত্ৰস্থষ্টৰ	চৰিত্ৰসৃষ্টিৰ
২০২	২৮	সভাৰ	গভীৰ
২০৩	৫	বাছকলনিকভ্	বচ্কলনিকভ্
২০৩	২১	জোচেফ্ এন্দ্ৰজ	জোচেফ্ এন্দ্ৰুজ্
২০৫	১০	প্ৰতি-অযথা	প্ৰতি অযথা
২০৬	২৩	বিপ্লব-বিপ্লবোত্তৰ	বিপ্লবোত্তৰ (আগৰ বিপ্লব শব্দটো বাদ যাব)
২০৯	২৭	সম্যক পৰিচয় দিছে	সম্যক পৰিচয় দিছে ;
২১৩	৩	Woman Rome	Woman of Rome
২১৫	২৭	Those, Barren Leaves	Those Barren Leaves